JAHRGANG 1959 · HEFT 1

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseen und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Prof. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach; Wien IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien IX, Alser Straße 24

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

Auslieferung für Deutschland: Böhlau-Verlag, Köln 16.

INHALT HEFT 1:

Aufsätze

Seite

Klassikerinszenierungen in unserer Zeit. Von Oscar Fritz Schuh (Köln) 1
Symbolon und Diabolos. Unsere Welt und das Theater. Von Manfred Hausmann (Bremen) 12
Spanische Dramatik der Gegenwart. Von Konrad Schrögendorfer (Wien) 15
Die Inszenierung im französischen Theater der Renaissance. Von Raymond Lebègue (Sorbonne, Paris) 28
Der Erzhumanist als Spielleiter. Zum 500. Geburtstag von Konrad Celtis. Von Heinz Kindermann (Wien) 33
Chelidonius' Spiel: „Voluptatis cum virtute disceptatio", Wien 1515. Von Margret Dietrich (Wien) 44
Das Theater der Renaissance in Dalmatien. Von Filip Kalan Kumbatović (Ljubljana) 60
Die Commedia dell'arte — Bilder auf Burg Trausnitz in Bayern. Von Günter Schöne (München). Mit Tafel I—IV 74

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

11776

KLASSIKERINSZENIERUNGEN IN UNSERER ZEIT

Aus einem Vortrag, gehalten am 14. Januar 1959 im Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Von Oscar Fritz Schuh

Das Wort Klassiker hatte noch vor zwei Jahrzehnten keine sehr gute Presse. Unter dem Klassiker verstand man etwas, das man eigentlich aufführt, um die Steuergelder gerecht und würdig zu verbrauchen; um also sozusagen das auf dem Theater zu produzieren, was man zur Erbauung und zur Erhebung des Zuschauers zu spielen hat, um sich würdig zu erweisen, aus den Mitteln der öffentlichen Hand gespeist zu werden. Und so war denn gerade zu der Zeit vor dem ersten Weltkrieg der Klassiker etwas, das absolut außerhalb des üblichen Theaters lief; es gab also ein Theater, in dem Theater gemacht wurde für die lebendigen Menschen, in dem die Stücke der Zeit gespielt wurden, mag es sich nun um Gerhart Hauptmann, Strindberg, Ibsen, Wedekind, Sternheim und andere gehandelt haben; und es gab daneben den Klassiker, den man in Abonnementvorstellungen (sehr viel in Schülervorstellungen) vorsetzte, etwa am Sonntagnachmittag; es gab den üblichen „Tell", es gab die „Maria Stuart". Es wurde also das eigentlich mit den jungen Leuten exekutiert, was man heute noch an vielen Orten exekutiert; man führt sie durch ein Museum und zeigt ihnen dort kalt, etwas gedankenlos, die aufgespeicherten Schätze vergangener Perioden. Und es war jene Zeit, in der Kerr, ein großer Kritiker, die gefährlichen Worte sprechen konnte und sprechen durfte, „Wir sind nicht größer als Shakespeare, aber wir sind weiter als er". Es ist eigentlich erst Max Reinhardt zu danken, daß er den Klassiker wieder durchaus salonfähig gemacht hat, daß er ihn aus dem Bildungsmief des Kleinstädters herausgehoben hat, und ihn sozusagen auf den Kurfürstendamm, unter die Linden neu verpflanzt hat, einfach indem er ihm einen neuen komödiantischen Auftrieb gegeben hat. Immer aber gehen diese Dinge zusammen mit literarischen und geistigen Bestrebungen einer Zeit. Wenn man von Reinhardt als einem Repräsentanten seiner Zeit und seiner Epoche sprechen darf, drängt sich assoziativ unwillkürlich der Name Hofmannsthal auf. Von der Neuromantik des Hofmannsthalschen dramatischen Schaffens wurde er inspiriert. Es war auch eine neue Romantik, mit der Shakespeares Lustspiele neu dargestellt wurden; auch die ernsten großen Stücke; schöne, lebendige Bilderbücher, in denen man den ganzen Psychologismus der Ibsenschen und Hauptmannschen dramatischen Errungenschaften, das Erbe der psychologischen,

gliedernden, nuancierenden, untermalenden, interpretierenden Schauspielkunst in den Dienst dieser Stücke stellen konnte. Was erreicht werden sollte, wurde auf diese Weise erreicht; den Stücken wurde weitgehend das Museale genommen; sie wurden weitgehend vom Komödiantischen her aufgeputzt. Daß es dabei gelegentlich zu Übersteigerungen oder auch zu Verbiegungen kommen konnte, liegt in der Natur der Sache; aber es ist immer wichtiger, daß ein Vorstoß gemacht wird, als daß — und das war damals die Regel — eigentlich überhaupt nichts geschieht.

Der rhetorische Klassiker, der nur von der schönen Sprache her, der nur von der Form her gepflegte Klassiker, war damit ausgewischt und an Stelle des Bildungsklassikers trat wieder das Theaterstück. Das war freilich nur der erste Schritt, der wieder dem Klassiker näher kommen sollte; weitere müßten getan werden. Und selbst heute noch erregt das Wort „Klassiker" auf der Bühne bei manchen einen leichten Horror. Immer noch hat dieses Wort „Klassiker" bei vielen diesen erstaunlichen, in Anführungszeichen stehenden Begriff des etwas Unglücklichen, des nicht ganz Lebendigen, dessen, was man also macht, um sich einer Verpflichtung zu entledigen. Aber wie gesagt, dieser Reinhardtsche Versuch war nur der erste Schritt.

Den zweiten hat nicht ein Theatermann getan; den zweiten hat die Zeit getan. Es stellte sich nämlich plötzlich heraus, daß um wieder eine unmittelbare Nähe zu den Klassikern zu finden — ich will jetzt einmal das Wort Klassiker vermeiden — um einen Schritt zu den großen Epochen vergangener Theaterkultur zu tun, die Zeit erregender und gefährlicher werden mußte, als dies vor dem ersten Weltkrieg möglich war. Denn selbstverständlich hätten die Schicksale König Lears, die Schicksale von Richard III., die Schicksale von Wilhelm Tell und von Maria Stuart weiterhin als schönes museales Gut hingenommen werden müssen, wenn nicht die Zeit wieder das politische Geschehen, die politische Umwandlung in den Mittelpunkt einer Diskussion gestellt hätte und wenn nicht plötzlich von dort aus es möglich gewesen wäre, diese Stücke neu zu visieren und in eine neue Kommunikation mit diesen Stücken einer vergangenen Epoche zu treten. Die politische Situation von 1918, die Ablösung eines Regimes durch ein anderes, die politischen Kämpfe, die Auswirkungen des ersten Krieges, das war der zweite Schritt, der es ermöglicht hat, diese Stücke wieder lebendig zu sehen, sie wieder so zu sehen, als wenn sie heute geschrieben wären, sie wieder so zu sehen, als stünden die Schicksale dieser großen Persönlichkeiten in einer direkten Relation zu unserer Zeit.

Und es ist etwas Erstaunliches geschehen: seit diesen Jahren zwischen 1918 und 1920 haben die klassischen Werke nicht aufgehört, aktuell zu sein. Und es hat sich mit erstaunlicher Selbstverständlichkeit herausgestellt, daß nicht wir die Stücke inszenieren, sondern daß die Stücke uns inszenieren; daß nämlich die Stücke sich die Akzente selbst setzen, die jeweilig in unsere Zeit passen. Ich bin überzeugt, daß heute eine Aufführung von „Wallenstein" oder von „Wilhelm Tell" gar nicht in jener Brillanz und jener Größe inszeniert werden muß, wie dies noch zur Reinhardtzeit üblich war; denn heute sind wir selbst imstande, das was

uns an politischer oder geistiger Aktualität an diesen Stücken je unmittelbar anspricht, selbst zu empfinden, ohne daß uns vom Regisseur eine vorgekaute, eine bereits in alle Fasern zerlegte Auffassung zur Interpretation mitgegeben werden muß. Heute ist es nicht mehr nötig, diese Stücke in einer ganz bestimmten Richtung zu interpretieren, sie sozusagen schmackhaft zu machen, sie uns ins 20. Jahrhundert hinüber zu „schwindeln", heute ist die Aktualität so groß, daß eigentlich nichts dazu getan werden muß, um diese Aktualität in irgend einer Weise zu verstärken oder gar in anderer Weise zu verschieben. Wie konnte das geschehen? Es konnte dadurch geschehen, daß wir plötzlich sahen, daß wir keineswegs in eine unlebendige, keineswegs in eine spießige, keineswegs in eine kleine, sondern in eine der bewegtesten Epochen der Menschheitsgeschichte hineingestellt waren, die uns ebensosehr vom Politischen wie vom Geistigen, wie vom Religiösen her neue Impulse und eine neue Sicht auf diese Werke gegeben hat.

Da sind natürlich nicht nur die politischen Auseinandersetzungen, die uns diese Stücke als lebendige Realität empfinden lassen, sondern gerade natürlich auch die Forschungsergebnisse der modernen Psychologie — ich denke nur an C. G. Jung —, die uns das, was wir heute vom Menschen wissen, das was uns heute eindringen läßt in seelische Tiefen des Handelns, in die ganze Welt des Unbewußten, in die ganze Welt dessen, was wir an archaischen Begriffen noch mit uns herumtragen, darlegen. Und gerade dieses Wissen befähigt uns, Dinge, z. B. im antiken Drama ganz anders zu sehen, als noch einige Generationen vor uns das getan haben; diese sahen in der Antigone etwa nur eine Story, eine Geschichte von einem mildtätigen Mädchen, das es nicht mit ansehen kann, daß ihr im Kampf gefallener Bruder nicht beerdigt wird; ein sehr humaner Aspekt, aber doch ohne die ganze Tiefe, die uns heute das Wissen um Archetypen mit auf den Weg gegeben hat, um so zu einer selbständigeren Kontrolle und zu einer genaueren Kontaktnahme mit vergangenen Epochen zu treten. Dennoch ist die politische Erscheinung wahrscheinlich das, was am direktesten den Klassiker in eine neue Beziehung zu uns gebracht hat.

Wenn ich denke an die Zeit vor dem ersten Weltkrieg: Erscheinungen wie der Geßler im „Wilhelm Tell", wie der Franz Moor, waren Bilderbuchfiguren; es waren ganz merkwürdig abstrakte Schemen, die sich eigentlich in unserer Phantasie unwesentlich unterschieden von den Figuren, die in den Schauerdramen von Raupach vorkamen. Nun, die jüngste politische Vergangenheit hat uns belehrt, daß diese Figuren sehr wohl existieren und plötzlich wurde Geßler aus seiner Bilderbuchrealität zu einer höchst aktuellen politischen Realität; der Reichskommissar, der Reichsstatthalter, oder wie man es immer nennen will, trat uns plötzlich im Kostüm einer vergangenen Epoche entgegen und plötzlich erstand da eine so lebendige Figur, daß wir eine ganz neue Lebendigkeit an ihr entdeckten, die mehr als ein Jahrhundert verschüttet schien. Wandlungen im Verständnis der Figuren stellten sich heraus, wenn wir z. B. an einen anderen Schurken aus dem Bereich der Dramen-Geschichte, wenn wir z. B. an Franz Moor denken und uns heute wundern, daß er im letzten Akt sogar noch einen Kontakt mit dem Lieben Gott wiederherzustellen sucht, so ist das ein solcher, neu gewonnener Aspekt. So

verwöhnt sind wir ja gar nicht mehr gewesen, das haben wir ja gar nicht angenommen, daß solche Reste von Humanität, solche Reste von religiösem Denken noch in solchen Menschen vorhanden sind, daß sie im letzten Moment versuchen, eine Brücke zum Metaphysischen zu schlagen. Und es hat sich etwa — bleiben wir bei den „Räubern" stehen — etwas sehr Merkwürdiges herauskristallisiert: wenn wir heute die „Räuber" sehen, so ist in unserer Vorstellungswelt keineswegs Karl Moor mehr der strahlende Held, der ideale, schön redende Idealist, sondern er ist der gefährliche Idealist. Also einer aus der Schar derjenigen, die sehr viel mehr Unheil in die Welt gebracht haben als die bloßen Opportunisten; die bloßen Opportunisten waren zu keiner Zeit gefährlich; gefährlich waren immer — fangen wir bei allen Revolutionen an — die Idealisten, die Verrannten, die Leute, die glaubten, daß sie die Gesellschaft verändern können, daß sie den Bau der Weltordnung erschüttern können. Heute hat die Figur von Karl Moor etwas sehr Fatales bekommen und heute erst verstehen wir, warum dieses Stück so traurig, so melancholisch schließt; warum dieser Mann die größte Strafe auf sich nimmt, die ein Mensch auf sich nehmen kann. In dem Augenblick, als er sieht, daß sein Morden, daß sein Niederbrennen ein Amoklauf, eine Don-Quichotterie war, wird das Fatale seiner Figur deutlich.

Das ist also nur ein Beispiel dessen, was die Zeit an neuem Verständnis für die Klassiker uns geradezu aufgezwungen hat. Und um das festzustellen, ist es keineswegs nötig, groß und deutlich mit erhobenem Zeigefinger zu interpretieren, im Gegenteil, je mehr wir — glaube ich — zurücktreten hinter Einfälle, hinter das, was das bloße Interessantmachen am Theater immer so suspekt macht, je mehr wir die Gestalten herausstellen als Gewachsenheiten einer Epoche und einer Menschheitsentwicklung, um so mehr werden wir heute diesen Ansprüchen gerecht. Denn uns, in deren Händen heute die Geschicke der Theater liegen, uns ist ja eigentlich nur eines gegeben, in all diesen Werken der Vergangenheit Nähe und Distanz in gleicher Weise darzustellen.

Es war ein nicht ungefährliches Unterfangen, als die namhaften und bekannten Regisseure der 20er Jahre Klassiker dadurch zu aktualisieren versuchten, daß sie etwa den „Hamlet" im Frack oder „Die Räuber" im Kostüm der 20er Jahre zu spielen unternahmen. Selbstverständlich war damals dieser Weg, dieser Schritt erst einmal notwendig, um überhaupt den ganzen musealen Kram abzuräumen und einfach die Sicht auf diese Stücke wieder frei zu legen. Aber indem man nur die Nähe beschwor und die Distanz gänzlich eliminiert hat, tat man eigentlich einen Schritt vor und zwei Schritte zurück. Man hat nämlich plötzlich nicht mehr die Menschheitsentwicklung gezeigt, sondern mat hat die Welt aus einem Punkte fixiert, nur aus der Gegenwart — und das ist wohl das Schlimmste, was Sie mit einem Stück der Vergangenheit anstellen können. Die Antike beispielsweise, das Drama der großen, vorchristlichen Perioden kann man mit der reinen Aktualität nicht beschwören. Man kann wohl den Mythos dazu benutzen — wie es die großen Dramatiker der Gegenwart immer wieder getan haben, wie es O'Neill getan hat, wie es auch Giraudoux getan hat, wie es auf etwas modische Weise auch Anouilh getan hat — diese Stücke immer wieder in die Zeit zu drehen, und

zu versuchen, ihnen einen neuen Aspekt abzugewinnen, einfach weil der Mythos etwas ist, das sich jederzeit neu offenbart, das sich jederzeit in einem neuen Gesicht, in einem neuen Gewand darbietet. Aber das sind Interpretationskünste; da wird ein Angelpunkt der Geschichte herausgegriffen und darin die Geschichte neu aufgehängt. Wenn man aber zu den Urtexten greift, ist die Enträtselung, die Dechiffrierung, wesentlich schwieriger geworden; da muß man — glaube ich — schon tiefer hinabsteigen zu den Quellen, aus denen wir in der ganzen Entwicklung der Menschheit gespeist wurden; da muß man also — um auch wieder ein Schlagwort zu gebrauchen — sich dem Geistigen nähern; da muß man schon versuchen, über die politische Aktualität hinwegzukommen und einfach die Urbilder der Menschheit, die uns überliefert wurden, beschwören, um nicht etwa zu einer Deutung, sondern zu einem Verständnis zu kommen.

Was vorhin versucht wurde an einem Beispiel bei Schiller klarzumachen — es kann ebensogut bei anders gelagerten Stücken der alten Dramen dargestellt werden und wir wollen einmal das Gegenbeispiel wählen: Was geschähe, wenn wir z. B. heute die „Hermannsschlacht" von Kleist spielen würden, nicht hier in Österreich, denn hier in Österreich würde man es wahrscheinlich — um wieder ein Modewort zu gebrauchen — schon „verfremdet" finden, wenn uns da dieses Geschehen aus dem Teutoburger Wald vermittelt wird; aber nehmen wir einmal an, wir spielen es in Deutschland, wo dieses Stück lokalisiert ist. Ich habe als Kind auch die „Hermannsschlacht" gesehen. Das war damals ein sehr würdiges, sehr schönes, klassisches Stück, das an einem vorübergezogen ist, beziehungslos, nur vom Historischen her verständlich, ohne die Bezugnahme auf unsere Tage, weil es ja vor dem ersten Weltkrieg ein politisches Geschehen in diesem Sinne und diesen Formen nicht gegeben hat. Wenn man heute etwa in Deutschland versuchen würde — es hat dies bisher seit 1945 niemand getan — die Kleistsche „Hermannsschlacht" zu spielen, würde man in eine sehr unangenehme Situation kommen. Denn die Sichtung des Stoffes und der Figuren stimmt nicht für unsere Lage, wenngleich die Grundsituation die gleiche ist: besetztes Deutschland. Hier aber wird gezeigt, wie die Loyalität der Besatzungsmacht, der alten Römer, und ihres Feldherrn Varus, desavouiert wird durch den Cheruskerfürsten Hermann, dem jedes Mittel recht ist zur Abschüttelung der Fremdherrschaft, dem der Zweck jedes Mittel heiligt. — Die gleiche politische Situation: besetztes Land, genügt nicht, die echte Aktualität eines Stückes zu erweisen; im Gegenteil, die Haltung und geistige Auffassung Kleists in der „Hermannsschlacht" würde dieses klassische Werk in eine unechte, gefährliche, bedrohliche Aktualität heben, die weder im Sinne der Wirkung des Theaters, noch im Sinne der Klassiker-Erneuerung liegen kann. Kleist, ja — selbstverständlich! Er erlebt ja im Augenblick eine bedeutsame Renaissance und Neuentdeckung im Ausland; und doch verbietet sich die „Hermannsschlacht" dem deutschen Theater der Gegenwart.

Sie sehen, es müßte von uns aus gar nichts dazu geschehen, die Werke zu verlebendigen. Die Stücke sind aus sich aus heraus, so unerhört — und im Falle der „Hermannsschlacht" ungemäß und gefährlich — aktuell und wir sind oft gar nicht in der Lage, ihre Aktualität aufzuheben.

Ein anderes Beispiel: Wir sehen „Wozzeck", ein Stück, das ungefähr erst hundert Jahre nach seiner Entstehung aufgeführt worden ist. Und warum erst so spät? Weil es bis zu diesem Moment keiner verstanden hat. Es ist keiner gekommen, der gesagt hat, dieses merkwürdig chaotische Stück muß man einmal spielen. Es ist einfach liegengeblieben. Ich bin überzeugt, es passiert immer wieder, daß erst eine spätere Zeit ermöglicht, das Verständnis für ein Stück aufzubringen; daß eine spätere Zeit überhaupt erst in der Lage ist, ein Stück zu dechiffrieren und die Bezüge zur Gegenwart als fällig zu entdecken. Der „Wozzeck" lag also in der Schublade und nur ein sehr mutiger Dramaturg, Eugen Kilian, hat im Jahre 1913 in München den „Wozzeck" gewagt uraufzuführen; das wurde natürlich auch vorerst nur so angesehen, wie ein sehr kühnes, interessantes, literarisches Experiment. Heute ist Büchner sozusagen der Bestseller der deutschen dramatischen Literatur im Ausland; er wird dort geradezu genossen, weit stärker als je Goethe oder Schiller dort genossen worden sind. — Warum? Weil natürlich hier nicht nur die sozialen Probleme aufgerissen sind; also der Kampf der unterdrückten Kreatur gegen die oberen gesellschaftlichen Mächte; das ist heute eigentlich gar nicht das Entscheidende. Das würde man — glaube ich — als das Wesentliche dieses Stücks in einer Periode erkannt haben, in der man mit Gerhart Hauptmann um die soziale Verbesserung der Lage der Unterdrückten gekämpft hat. Heute ist etwas ganz anderes interessant: heute sind, glaube ich, zwei Dinge in diesem Stück wichtig und bemerkenswert, daß nämlich Wozzeck, die unbewußte Kreatur, die Kreatur, die nicht reden kann, sich konfrontiert mit dem, was er in der Natur sieht: abstrakte Bilder. Er sieht nämlich die Natur ganz merkwürdig, nicht so wie wir sie sehen mit unserm Bildungswissen, mit all dem, was wir gelernt haben und was wir als Konvention mit uns herumtragen, sondern er sieht sie mit einem gewissen Stich ins Pathologische; und was bedeutet pathologisch? — das haben wir ja auch gelernt: daß ein Mensch in eine Dimension gedrängt wird, die eine andere bei ihm verdrängt hat. Also wenn er z. B. sagt: „Herr Doktor, haben Sie schon die Ringe von den Schwämmen am Boden gesehen? Linienkreise, Figuren, wer das lesen könnte", so sieht er abstrakte Bilder; er sieht die Natur ganz anders wie wir sie sehen, die wir bereits gelernt haben, das ganze kosmische Geschehen zu ordnen, freilich auch nur zu ordnen nach einer Konvention, die uns das wissenschaftliche Weltbild in einem Dezennium oder in einem halben Jahrhundert vorschreibt; wissen wir genau, ob dieses wissenschaftliche Weltbild in 50 Jahren so aufrecht erhalten bleibt, wie es uns heute überliefert wurde? Wie viel hat sich verändert, gerade im physikalischen Weltbild von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart! Die Entdeckungen Wozzecks, dieses unbewußte visionäre Schauen hinter die Dinge, rufen das, was man die archetypischen Urbilder nennt, im Menschen wach. Und dann gibt es natürlich eine andere Aktualität in diesem Stück: Es gibt den trockenen, sachlichen, nackten, monomanen Spezialisten und Wissenschaftler, dessen krasse Ausgeburt etwa der KZ-Arzt darstellt; er gibt den Menschen, den Arzt-Menschen, für den der Patient nur noch ein Objekt ist, nur noch das Versuchskaninchen, an dem die

Wissenschaft ihre Erkenntnisse zum höheren Wohle der Menschheit weiterentwickeln soll; also auch eine Figur, die selbstverständlich zur Zeit Büchners nicht verstanden werden konnte, weil sie ja schon eine Perspektive in eine Zukunft trägt, die man ja auch bei den ersten Aufführungen des Stückes in den 10er oder 20er Jahren dieses Jahrhunderts noch gar nicht wahrnehmen konnte.

Das ist also die Aktualität, die sich von selbst beschreibt. Das ist die Aktualität, die aus sich heraus die Stücke plötzlich wieder zu lebendigen und zu spontanen Erfolgen werden läßt; denn im Gegensatz zu früher, wo dieses klassische Theater nur einen ganz kleinen, musealen Platz hatte neben dem Theater der Zeitströmungen, weil man eben fortschrittsgläubig war, weil man geglaubt hat, die Entwicklung der Menschheit gehe in einer einzigen, steil aufsteigenden Kurve, weil man noch nichts wußte von der Quantentheorie, hat man heute der Vergangenheit einen breiten, geordneten Platz im Theater eingeräumt. Heute, wo selbst die Begriffe der Zeit relativ geworden sind, sind wir plötzlich hineinversetzt in eine Welt, in der uns über Vergangenes und Heutiges viele Täuschungen unterlaufen. Und das ist natürlich das, was heute den Klassiker nicht nur zum beliebten Bestseller auf dem Theater werden läßt, was heute sozusagen sogar die Gefahr beschwört, daß es uns zu leicht gemacht wird, daß wir heute wiederum sagen können: wozu wollen wir die Versuche mit neuen Stücken machen? — spielen wir Kabale und Liebe, das ist auf jeden Fall voll!

Gerade diese Gefahr — im Gegensatz zu früheren Zeiten —, zeigt uns, daß das Wirkliche und das Unverwechselbare des Theaters nicht in seiner komödiantischen Institution liegt, nicht in dem, was uns die Schauspielkunst jeden Abend vermittelt, sondern einfach in den großen Werken, die seit Sophokles und Aischylos und Euripides bis herauf zu unsern letzten Klassikern geschrieben worden sind; daß die ganze Menschheitsentwicklung hier wie in einem Spiegel an uns vorbeizieht; aber nicht in einem Spiegel, der die Vergangenheit rekonstruiert, sondern der uns eigentlich die Gegenwart erst richtig verstehen läßt. Und es ist eigenartig, daß auch die Klassikerwertung heute, auf unberechenbare Weise fast, in jedem Jahr sich verändert. Es ist interessant, festzustellen, daß Büchner einen ganz zentralen Platz im Repertoire bekommen hat und daß Hebbel plötzlich etwas an den Rand gedrückt werden konnte. Wie kommt das? Ich glaube, es kommt dadurch, daß gerade der Psychologismus des modernen amerikanischen Theaters, das ich keineswegs geringschätzig betrachten möchte, sich hier vorgedrängt hat. Ich weiß, man hat dem modernen amerikanischen Theater, wie es sich seit O'Neill installiert hat, immer wieder von Zeit zu Zeit vorgeworfen, es sei doch im Grunde nichts anderes als eine Verarbeitung dessen, was uns Ibsen, Strindberg und Gerhart Hauptmann gegeben haben. Das trifft zu und trifft doch wieder nicht zu. Selbstverständlich hat das Abendland, hat Europa die Initiative gegeben; aber die Ausarbeitung, sozusagen die subtilen Randäußerungen, die zu diesen Themen zu sagen sind, sie werden heute in Amerika geschrieben, weil dort der Kulturboden sich in besonderem Maße fruchtbar für diese europäische Saat erwies. Man kann darüber streiten, ob einen die seelischen und erotischen Komplexe eines Sportsmannes wie in „Katze auf dem heißen Blechdach" mehr

interessieren, als die Komplexe einer Generalstochter wie Hedda Gabler, das ist Geschmackssache. Tatsächlich wird in beiden Werken, in der „Hedda Gabler" wie in der „Katze auf dem heißen Blechdach", versucht, das was wir vom Menschen wissen, in eine Form zu bringen, die uns einen tieferen Blick mit einem tieferen Verständnis für die menschliche Natur ermöglicht als es noch vor dreißig oder vierzig Jahren möglich war, als man einfach gesagt hat: die Leute spinnen, sie gehören von der Gesellschaft isoliert, sie gehen uns nichts an; wir sind ja alle sehr normal und gesund; weg mit ihnen, wir wollen mit ihnen nichts zu tun haben. Gerade dadurch, daß uns heute die Psychologie Wege geöffnet hat, und Mittel an die Hand gegeben, um hineinzuleuchten in die seelischen Hintergründe und Zusammenhänge, ist es uns gegeben, nicht nur die Schicksale des Sportsmannes der „Katze auf dem heißen Blechdach" zu verstehen, sondern auch den Schönheitswahn und das Schönheitsbedürfnis einer Hedda Gabler anders zu sehen. Und ich glaube, wenn ich ein bißchen Prophet spielen darf, wir werden bald auch reumütig wieder zu Hebbel zurückkehren. Ich glaube, wir werden sehr bald wieder sehen, daß das, was in „Gyges" und „Herodes und Mariamne" uns gezeigt wird, nichts anderes ist als der Ausgangspunkt, der zu all diesen Ergebnissen führen konnte; denn ohne Rhodope und ohne Mariamne gibt es weder eine Hedda Gabler noch eine Nora, noch eine Frau Alving, noch eine Frau vom Meer. Dort, bei Hebbel, ist, weil die Dinge zum erstenmal gesagt wurden, der Ausgangspunkt nicht schlechter. Wir sind also nicht „weiter", sondern uns ist gegeben, heute aus der Distanz die Dinge bei Hebbel viel gültiger zu sehen als etwa bei Tennessee Williams. Wenn wir sie bei Tennessee Williams sehen, sehen wir sie bereits vorgezeigt, wie in einer Vorlesung hingestellt, als Demonstrationsobjekte, so und nicht anders, überschaubar und absehbar; während sie bei Hebbel in einer Form dargestellt sind, die jene gleichnishafte Überhöhung bringt, die ja eigentlich das Theater erst zu dem macht, was es sein sollte, nämlich zum Schauplatz des Übertragenen.

Die Überhöhung bringt man auf dem Theater nicht dadurch zustande, daß man unnatürlich spricht und man bringt sie auch nicht dadurch zustande, daß man sozusagen stilisiert, was immer ein sehr gefährliches Wort ist; denn was ist Stil? Stil ist ja nur dann überhaupt anzuwenden, wenn erst einmal die Natürlichkeit als Voraussetzung dieser Darstellungsform geklärt ist. Was diese Natürlichkeit zum Kunstwerk macht ist der Stil. Stil ohne die Wurzel der Natürlichkeit ist auf dem Theater ein luftleeres Gebilde, ist hohl, ist unverständlich, gibt einer Aufführung jene merkwürdige abstrakte Kälte, die dann plötzlich den Schrei nach den anderen Künsten wach werden läßt. Wenn also das Theater trotz aller Stilform, die es immer wieder suchen muß und die es auch immer wieder suchen soll — denn das Gestaltete wird ja nur dann Kunst, wenn es sich mit der Form verbündet — nicht auf Realität basiert, kann es auch nicht zum Stil vorstoßen. Und bei Hebbel ist bereits der Stil in die Natürlichkeit hineininterpretiert; da sind zum erstenmal die Figuren so gesehen, wie wir sie heute filtriert und bereits übertragen in der modernen amerikanischen Literatur finden. Und nur weil sie dichterisch und sprachlich so enorm „gekonnt" sind, hat auch die vergangene Zeit

immer wieder diese Stücke gespielt; denn das ist ja das Entscheidende am Klassiker, daß er sich nie ganz aus dem Kurs zieht. Es wird ja niemals eine Zeit kommen, die ein klassisches Stück vollständig ablehnt, sondern man wird, wenn man die Realität der Stücke nicht sieht, immer die Form bewundern; und daß man die Stücke in Zeiten gespielt hat, die mit der weltanschaulichen und politischen und geistigen Realität gar nichts anzufangen wußten, hatte ja nur den Grund, daß sie in der Form so stark sind, daß das Sprachliche, das dramaturgische Bild so enorm bannend und überzeugend ist, daß die Frage nach der Aktualität von dem Publikum gar nicht gestellt wurde.

Es ist eigenartig, es wird immer wieder versucht, uns einzureden, daß eigentlich das wahre Theater, das große Menschheitstheater, nur das Theater Shakespeares sei. Ich möchte hier nicht in Verdacht kommen, auch nur das geringste gegen Shakespeare sagen zu wollen. Wir — glaube ich — sind uns darin einig, daß dort ein Weltbild geschaffen wurde, das deshalb so gültig ist, weil es sich in dem Werk eines einzigen Mannes manifestiert. Aber ich glaube, wenn wir das, was wir im deutschen Sprachbesitz nicht in einem Manne, aber in etwa zehn oder fünfzehn Erscheinungen bis zu den jüngsten Klassikern, nämlich etwa Gerhart Hauptmann, konkret vereinigt finden, zusammennehmen, wir dann sehr wohl etwas gegenüberzustellen haben, was das Gleichgewicht und die Waage hält.

Genauso, wie jetzt schon Büchner die Welt erobert hat, ist die nächste Erscheinung, die sich auf dem Welttheater durchsetzen wird, Kleist. Als man einmal Ionesco gefragt hat, wie er denn zu diesen merkwürdigen, absurden surrealen Gebilden seiner Phantasie gekommen sei, und was ihn eigentlich inspiriert habe, wo er seinen Ansatzpunkt genommen habe, zu all diesen Dingen, da hat er gesagt, bei Kleist. Und als man ihm dann gesagt hat, also selbstverständlich wohl bei der „Penthesilea", sagte er: Nein, nicht bei der Penthesilea, beim „Käthchen von Heilbronn". Und als man fragte, was ihn nun beim „Käthchen von Heilbronn" so unerhört inspiriert habe, antwortete er: Die Erscheinung der Kunigunde, der synthetische Mensch. Die Kunigunde, von der man sagt, ihre Zähne habe sie daher, ihre Brust habe sie daher, die Haare seien daher. Das war so stark, dieses Bild des synthetischen Menschen, daß Ionesco hier das Weltbild der Absurdität, der absurden Schöpfung aufgegangen ist, absolut gespiegelt und inauguriert von diesem Bild der Kunigunde. Auch dieses ist ein Stück, immer wieder gespielt, immer wieder gern gesehen, gerade von der Jugend gern gesehen, die ja immer in diesen Fällen die viel bessere Bewahrerin der Werte war, als die ältere Generation; aber zugleich wurde es doch bisher weitgehend mißverstanden: geht es hier doch um eine heute erst recht verständliche Mischung von fast Freudischer Quälerei mit einer ganz surrealen Bilderbuchpoesie von fahrenden Rittern, von merkwürdigen Gestalten aus der deutschen Romantik, aber doch nicht ernst, nicht etwa wie bei Raupach gesehen, sondern alles bereits in einen surrealen Bogen gebracht. Auch das ist natürlich entscheidend geworden für die ganze französische Dramatik, die französischen Avantgardisten wie Ionesco, Adamow, Beckett, Audiberti und viele andere.

Ich glaube, wenn wir dieses Bild weiterführen wollten, so wird natürlich auch, und das ist das Merkwürdige, eines Tages der Weg zu Schiller und zu Goethe dem Ausland nicht mehr verstellt sein, so wie er es jetzt noch ist. So eigenartig es anmutet, daß das Ausland zu Büchner und zu Kleist sofort eine Beziehung fand, so bemerkenswert ist es auf der andern Seite, daß Schiller und Goethe ihm, dem Ausland, viel zu glatt und zu verbindlich sind, als daß es zu einem lebendigen Erlebnis ihrer Werke vorerst kommen könnte. Freilich, nicht jede große Kunst ist automatisch international, das wissen wir alle. Der größte russische Klassiker ist Puschkin. Und uns sagt Puschkin doch relativ wenig. Wenn wir einmal gefragt werden, was er geschrieben hat, dann müssen wir sehr nachdenken, um überhaupt Puschkin als poetische Realität zu sehen, während wir doch bei Dichtern, die in Rußland weit weniger populär sind als Puschkin, etwa Dostojewsky und Tolstoij sehr genau Bescheid wissen. In ähnlicher Weise ist es bis bis jetzt noch, wenn wir von dem Werk Schillers und Goethes sprechen. Einfach darum, weil diese Stücke scheinbar glatt sind, weil sie scheinbar jenen selbstverständlichen automatischen Realismus haben, den eine Tragödie von Racine oder Corneille hat. Aber gerade, wenn man anfängt bei den „Räubern" oder wenn man endet bei „Wilhelm Tell", wo ist je die Politik in einem größeren, komplexeren Bilde dargestellt worden als bei Schiller? Wo gibt es politisch stärkere Dramen um die Macht als in „Maria Stuart" oder „Wallenstein"? Und wo sind etwa religiöse und geistige Dinge stärker ausgesagt worden als bei Goethe im „Faust"?

Es gibt immer jene zwei Gattungen von Stücken: jene Stücke, die leicht und überschaubar sind, und jene Stücke, die sozusagen schwer verständlich, schwer eingängig, den Widerspruch der Zuschauer beschwören, herausfordern, und es ist deshalb kein Zufall, daß natürlich der erste Teil des „Faust" scheinbar viel verständlicher ist, als der zweite; das teilt sich jedem von uns mit, das versteht jeder; während natürlich die Geschehnisse um die klassische Walpurgisnacht schon sehr viel verzweigter und sehr viel mehr einer Deutung bedürfen. Aber eben einer Deutung, die nicht im Sinne eines Kommentars herangetragen werden kann, sondern die dann plötzlich offenbar wird, wenn der Menschheit wieder das Wissen um diese Dinge an die Hand gegeben ist. Deshalb Vorsicht bei Interpretationen. Eine Interpretation, die sich sozusagen als eine zweite Realität zwischen das Werk und die Aufführung drängt, ist in jedem Falle etwas Dubioses. Wenn wir nicht den Zuschauer zum Mitdenkenden machen, wenn wir ihn überrennen wollen mit emotionellen Kräften, wenn wir ihm sozusagen mit der Faust an die Gurgel springen und sagen, so hast du dieses Stück zu nehmen, dann sind wir schon eigentlich in einer prekären Lage den Stücken gegenüber; dann glauben wir schon nicht mehr an die Stücke, dann glauben wir eigentlich nur mehr an die Macht der Interpretation, an den Glanz dessen, was Sprache, Gebärde, Choreographie einer Aufführung mitgeben können. Nur dann, wenn wir das, was das Stück in der Zeit ist, leicht spielen, ohne Kommentar mitteilen können, dann sind wir — glaube ich — auf dem richtigen Wege. Es gibt Stücke, die liegen in einer Zeit schlecht. Man soll sie liegenlassen. Es ist keineswegs

nötig, daß in einem Theaterrepertoire wie in einem Museum dauernd alle Säle geöffnet sind; ich bin aber überzeugt, es gibt gerade aus den Werken der Klassik, es gibt im Sturm und Drang, in der Romantik noch manche Stücke, die vielleicht eines Tages die Welt wieder hervorholt, die sie eines Tages uns neu enträtseln, so wie unsere Generation Büchner und zum Teil auch Kleist enträtseln konnte. Aber erst wenn wir an diesem Punkte angelangt sind, daß wir sagen, jetzt müßten wir wieder einmal wissen, was hat der „Hannibal" von Grabbe uns heute zu sagen, erst dann sind wir eigentlich in der Lage, ein Verhältnis zum Zuschauer herzustellen, das mir für heute das einzig mögliche erscheint: den Zuschauer zum Partner der Bühne zu machen, ihn nicht vor einen Glaskasten zu setzen, ihm nicht eine Welt vorzuzaubern und zu imaginieren, sondern ihn zum Mitdenker, zum Mitschöpfer zu machen, ihn in diese Relation zu bringen, die von jeher die echte und große Relation zwischen den Produzierenden und dem Konsumenten ist.

SYMBOLON UND DIABOLOS

Unsere Welt und das Theater

Von Manfred Hausmann (Bremen)

Die Welt, die auf den Schaubühnen unseres Vaterlandes, und nicht nur unseres Vaterlandes, ihr Wesen treibt, ist von einer Vielfalt und Vielschichtigkeit, wie sie wohl noch nie bestanden hat. In immer neuen Brechungen schillert und glitzert das Spiel des menschlichen Geistes. Es sieht so aus, als gäbe es keine Grenzen, weder im Stoff noch in der Form, weder in der Höhe noch in der Tiefe. Immer neue Bereiche der Seele werden entdeckt. Mächte, die man vor kurzem noch nicht zu nennen wußte, Mächte des Abgrunds, die sich nur des Nachts in verhüllten Träumen anzudeuten wagten, dürfen nun, da man sie aus den Schlünden und Schlüften ans Licht gehoben und ihrer Vermummungen entkleidet hat, frei auf der Szene ihr unheimliches Walten fortführen. Unstillbar und durch nichts aufzuhalten wie das Forschen der Wissenschaftler in der subatomaren Welt, ist auch das Spüren der Dramatiker in den Tiefen der Seele. Und wie die Wissenschaftler ihrer Wissenschaft unbekümmert um die grausigen Folgen nachgehen, so fragen auch die Dramatiker nicht viel danach, was ihre Werke denn anrichten. Es geht um die Wissenschaft, es geht um die Erkenntnis, es geht um das Kunstwerk, es geht um alles mögliche, nur um eins geht es offenbar nicht: um den Menschen. Nicht minder unmenschlich sind die Tänze des Geistes im luftleeren Raum der komödiantischen Artistik, faszinierend in ihrer Gelöstheit, in ihrer Schwerelosigkeit, in ihrem Esprit, aber eben doch unmenschlich, weil sie nur für sich Geltung haben, weil sie in ihr eigenes Schweben und Flimmern verliebt sind, weil sie vom Menschen nichts wissen und nichts wissen wollen. Gestalt ist genug, Gestalt ist alles.

Abend für Abend entsteht auf den meisten Bühnen, die sich der zeitgenössischen Dramen annehmen, nicht mehr und nicht weniger als das Brodeln eines chaotischen Daseins. Ein verwirrendes Durcheinander und Gegeneinander von vorwiegend auflösenden, um nicht zu sagen zerstörenden Gewalten findet statt, von Gewalten, die um so auflösender und zerstörender sind, je bestrickender ihre Form ist. Und das formale Können der Künstler scheint sich nachgerade der Vollkommenheit zu nähern. (Nie war deutlicher als heute, daß Kunst eben nicht von Können kommt.) Die wenigen Kräfte, die sich in dem Gewoge darum mühen, die alten Ordnungen zu bewahren oder neue Ordnungen zu finden, werden kaum bemerkt. Im großen und ganzen bietet sich das Bild einer auseinanderfallenden und durcheinandergeworfenen Welt dar.

Durcheinanderwerfen heißt auf griechisch diaballein. Und der Ungeist, der für das Durcheinanderwerfen, für das Zerstören der erschaffenen Ordnungen, für das Unheilmachen, für das Unheil, für die Verwirrung der Geister, für das vielfältige Wirken der nichtenden, der tödlichen Mächte zuständig ist, heißt der Diabolos, der Durcheinanderwerfer, der Verdreher, der Lügner, der Falschmünzer. Ein ungemein verschlagener Geist. Er bedient sich mit Vorliebe der Kunst, um sein Ziel zu erreichen. Nichts läßt sich so leicht und so wirkungsvoll mißbrauchen wie die Kunst. Allenfalls auch gewisse Gebiete der Wissenschaft. Beide sind ja von der modernen Öffentlichkeit geradezu heilig gesprochen. Und so merken die Menschen kaum, was mit ihnen geschieht, weder die Künstler und Wissenschaftler selbst, noch jene, die von ihnen betreut und bedacht werden. Im Gegenteil, sie sind des besten Glaubens, etwas Hervorragendes zu leisten oder an einem Wunderbaren teilzuhaben. Hin und wieder stutzen sie allerdings, wenn sich gewisse Folgen zeigen, erschreckende Folgen, und fragen sich, wie in aller Welt so etwas nur geschehen könne und was denn wohl die Ursache sei. Dann werden alle möglichen und unmöglichen Antworten gegeben, in erster Linie wiederum von Wissenschaftlern und Künstlern, die natürlich den Kern der Sache nicht berühren können, und so geht das selbstmörderische, das diabolische Treiben unentwegt weiter. Es nennt sich Freiheit der Wissenschaft und Freiheit der Kunst, und ist in Wahrheit gerade das Gegenteil von Freiheit, nämlich ein Ergriffensein vom Herrn des Nichts. Die Handelnden glauben zu wollen, und sie werden gewollt. Sie glauben, der Kunst und der Wissenschaft zu dienen, und sie dienen dem Todfeind des Menschengeschlechts.

Das Gegenwort von diaballein ist symballein. Er bedeutet so viel wie zusammenwerfen, zusammenfügen, eine Ordnung, ein Symbolos, ein Zusammenfüger, und das Zusammengefügte ein Symbolon. Nicht das Gekonnte ist das Entscheidende an einem Kunstwerk, sondern das ihm innewohnende Symbolon, die Geordnetheit oder der Wille zur Ordnung. Jedes Kunstwerk, insbesondere das dramatische, das ja vom Menschen und für den Menschen handelt, muß ein Symbolon sein, oder es widerspricht sich selbst. In der eingedeutschten Form, in dem verhältnismäßig harmlosen Ausdruck Symbol lebt nur noch ein geringer Rest der wehrhaften und rettenden Kraft, von der das Wort ursprünglich erfüllt war. Denn ein Symbolon ist unter anderem ein Bollwerk gegen die Macht des Diabolos. Und das will etwas heißen. In großen Zeiten war der Dichter ein Symbolos, einer, der wußte, daß die Schöpfung, zu der auch und vor allem der Mensch gehört, voll des Glanzes, des offenbaren wie des geheimen, voll der lebensträchtigen Gestalt, voll des Gesetzes, voll des Gesanges ist; einer der um des Menschen willen und zur Ehre der Götter oder des einen Gottes aus den hintergründigen Herrlichkeiten der Schöpfung sein Werk zusammenfügte als ein Symbolon gegenüber den nichtenden und vernichtenden Mächten, die in derselben Schöpfung hausen und die er nur allzugut kannte, als eine dennoch heile Welt über der vom Tode angehauchten, verwirrten und verkehrten Unheilwelt, als ein Fanal der Hoffnung, ein Zeichen der transzendenten Herkunft des Menschen. Weil er sie kannte, die Unheilswelt, und weil er die töd-

liche Bedrohung des Menschen durch den Diabolos, oder wie immer er den Zerstörer nannte, mit allen seinen Pervertierungskünsten an sich selbst erfahren hatte und täglich neu erfuhr, war der Dichter, ob er nun Aischylos hieß oder Alkman, Dante oder Matthias Claudius, Hölderlin oder Mell.

Diesen Dichter aus Not und Glauben, diese Dichter, die über die künstlerische und metaphysische Kraft verfügen, jedes ihrer Werke zum Symbolon zu machen, braucht die Bühne heute dringender als je. Mag das Theater noch so viele äußere Erfolge erringen, wenn es ihm nicht gelingt, wenigstens hin und wieder ein Drama auferstehen zu lassen, das sich wahr-sagend über die Verworrenheiten und Ausweglosigkeiten erhebt, hat es seinen eigentlichen Sinn verloren.

(Aus: Festalmanach des Mannheimer Nationaltheaters, 1957)

SPANISCHE DRAMATIK DER GEGENWART

Von Konrad Schrögendorfer (Wien)

Fügt sich die spanische Dramatik der Gegenwart dem Gehalt und der Form nach dem Problemkreis des modernen Theaters westlicher Prägung ein? Was hat sie mit letzterem gemeinsam? Fragen, die auf Grund der ungebrochenen historischen Kontinuität und der starken völkischen und christlichen Gebundenheit des spanischen Theaters zu Recht gestellt werden. Ihrer Beantwortung soll diese Darlegung gewidmet sein. Zunächst ein Blick auf die bestimmenden Faktoren der spanischen Dramatik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die in den modernsten Bestrebungen, die mit der Saison 1949/50 einsetzen, weiterwirken.

Großmacht Benavente

Auf die romantischen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts, in José Zorillas: „Don Juan Tenorio" gipfelnd, und das romantisch realistische Effekttheater eines José Echegaray sollte die vielseitige Persönlichkeit *Jacinto Benaventes* dem spanischen Drama vom Ende des 19. bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts eine Vielfalt eigenwilliger Werke schenken, die alle Stückgattungen einbegreifen. Benavente konnte am Ende seines arbeitsreichen und von Erfolg gekrönten Lebens stolz von sich behaupten, er habe vier Generationen von Theaterkritikern überlebt. Ein mit allen Wassern gewaschener Literat, war er immer auf der Suche nach neuen Wegen, seine Ideen in Stücke zu verarbeiten. Dies gilt von seinem ersten Stück „El nido ajeno" (Das fremde Nest) über „Pepa Doncel", „Vidas cruzadas" (Durchkreuzte Leben) bis zu „Caperucita asusta al lobo" (Caperucita erschreckt den Wolf). Bedenkenlos griff er die Neuerungen des europäischen Theaters des 20. Jahrhunderts auf. Sein Werk wäre nicht denkbar ohne das Strindbergs, Pirandellos oder irgendeines anderen großen Dramatikers dieser Zeit, aber soviel er von anderen auch entlehnte, es kam immer wieder ein Benavente heraus, einmalig, unverwechselbar. Unter den Dramatikern seiner Heimat war er der feinfühlige Seismograph, der wie keiner die Probleme Spaniens aufzugreifen und zu verwerten wußte. In allen Dramengattungen fühlte er sich zuhause; in der „hohen Komödie" fand die Natur seines Talentes den gemäßen Ausdruck.

Der Dialog seiner „hohen Komödie" blieb denn auch beispielgebend für modernste Bestrebungen. Benavente verfolgt keine eindeutige Ideologie. Er ist

ein Dramatiker von ausgesprochen ironisierender Tendenz, dem es hauptsächlich auf die Pointierung seiner Probleme, ohne ernsthafte Ansätze zu Lösungen, ankommt. Seine Komödien lehrten und verpflichteten, einen guten Dialog zu schreiben. Der Dialog wurde auf eine höhere Ebene gehoben und in ein Feuerwerk und Farbenspiel aufgelöst. Das Wort und nicht die Situation war wichtig. Nach Benavente konnte man das Theater hören. Benavente dringt aber nie ins Innere seiner Probleme vor, so daß die meisten seiner Stücke, trotz meisterhafter sprachlicher Formulierung, wie im Entwurf steckengeblieben anmuten. Man ist sich in Spanien heute darüber im klaren, daß nur ein ganz geringer Teil seines vielschichtigen Werkes, auf die Dauer auf der spanischen Bühne wird bestehen können, darunter „Los intereses creados" (Interessenverknüpfung), eine elegante Satire auf den Kapitalismus im Gewand der Commedia dell'arte, sowie die vitale ländliche Tragödie: „La malquerida" (Die Verhaßte)[1]).

Das lyrische Theater

Seit dem „goldenen Jahrhundert" (1580—1680) der spanischen Dramatik fließt unversiegt der Strom des lyrischen Theaters. Es möge hier darauf verwiesen werden, obwohl die modernsten Bestrebungen zum großen Teil in eine andere Richtung verlaufen.

Am Beginn unseres Jahrhunderts suchte man nach einem wirksamen Gegengift gegen das immer tiefer sinkende Gebrauchstheater, nach einer wirksamen neuen Formel, die man im modernen Lyrismus fand. Der bedeutendste Mann des lyrischen Theaters an der Schwelle zum 20. Jahrhundert war *Eduardo Marquina.* In seinem Werk verbindet sich die Tradition des „goldenen Jahrhunderts" der spanischen Poesie mit den Modernismen inländischer und ausländischer Prägung. Sein Werk ist stark von einem etwas müde wirkenden französischen Symbolismus angehaucht. Seine bedeutendsten Stücke: „El monje blanco (Der weiße Mönch) und „La viuda Maria" (Die Witwe Maria).

Die bedeutendsten Männer des lyrischen Theaters im 20. Jahrhundert sind: Federigo Garcia Lorca, Rafael Alberti, Alejandro Cassona und José Maria Pemán.

Das Phänomen *Lorca* ist zu bedeutend, um hier nur in einigen Sätzen abgehandelt zu werden. Trotzdem möge darauf verwiesen werden, daß sich die spanische und südamerikanische Literaturkritik ununterbrochen mit ihm auseinandersetzt. Eine Fülle von Publikationen zeugt davon. Wird er auch im heutigen Spanien nicht stark aufgeführt, so bezeugt man seiner dichterischen Persönlichkeit doch die gebührende Achtung, obwohl man seinen Qualitäten als Dramatiker vielleicht nicht mit Unrecht kritisch gegenübersteht. Lorca selbst soll in einem Vortrag, wenige Wochen vor seinem tragischen Ende, darauf hingewiesen haben, daß seiner Ansicht nach sein lyrisches Werk schon Fülle und Stil erreicht habe, während er sein Theater nur als einen Weg betrachte, den er interessant glaube, nichts weiter[1]).

---

[1]) Valbuena Prat, Historia del teatro espanol. Madrid-Barcelona 1956.

Lorca, der im sprachlichen von der Klassik herkommt und auch eine klassische Abrundung modernster Formprägung erreichte und *Rafael Alberti*, (seine bekanntesten Stücke: „El adefesio (Der lächerliche Aufzug), „El trebol florido" (Der blühende Klee) und „El hombre deshabitado" (Der unbewohnte Mensch), abstrakter, ekstatischer und chaotischer als Lorca, schufen eine Schule, die moderne Kunstprogrammatik mit, besonders für Nichtspanier, effektvoller andalusischer Volkskunst (Zigeunereinschlag), bei Lorca aber auf klassischer Basis, zu verbinden bestrebt war. Eine Linie, die neuerdings der in Deutschland aufgeführte *Juan German Schröder* mit seinen Stücken: „La ciudad sumergida" (Die versunkene Stadt) und „La esfinge furiosa" (Die rasende Sphinx) eingeschlagen hat. Übrigens weist Valbuena Prat darauf hin, daß ganz Passagen in Lorcas Stücken, in Diktion und unmittelbar künstlerischem Ausdruck, sich auf Stellen in Lope de Vegas Stücken zurückführen lassen.

Lorca und Alberti werden von *Cassona* in bezug auf die rein dramatische Stückqualität bei weitem übertroffen. Seine bekanntesten Werke sind: „Barca sin pescadores" (Boot ohne Fischer) und „Los albores mueren de pie" (Bäume sterben aufrecht). Cassona, ein Asturianer, jetzt in Südamerika lebend, kommt gegenüber den Andalusiern seine härtere Mentalität als Dramatiker zugute. Auch bei ihm ist der klassische Einschlag ganz beträchtlich.

Mit der Gestalt *José Maria Pemáns*, des wichtigsten Vertreters des lyrischen Theaters der Gegenwart, verbindet sich eine große Popularität in den spanischsprechenden Ländern, die sich auf ein außerordentlich reiches und vielschichtiges Werk bezieht. In seinen religiösen Dramen: „El divino impaciente" (Der göttliche Ungeduldige), „Cuando las cortes de Cadiz" (Als die Cortes von Cadiz), „La santa Virreina" (Die heilige Vizekönigin) und „La divina pelea" (Der himmlische Streit) findet die große lyrische Theatertradition des goldenen Jahrhunderts ihre reinste gegenwärtige Neuschöpfung! Sein einziges lyrisch-dramatisches Werk, in das er Modernismen aufnimmt, ist: „El testamento de la mariposa" (Das Testament des Schmetterlings), in der dramatischen Struktur etwas schwach, deshalb auch von geringem Bühnenerfolg. Pemán hat sich auch durch seine Neugestaltungen und Adaptionen großer Tragödien der Weltliteratur, wie: Hamlet, Elektra, Oedipus, Thyestes, sowie durch eine Überfülle von Komödien, einen Namen gemacht.

Vom Sittenstück zum Theater des „reinen Humors"

Vom zu Beginn dieses Jahrhunderts florierenden Sittenstück, dessen Hauptvertreter die Brüder *Serafín und Joaquín Quintero* waren, zweigte sich auf dem Wege vom milieubestimmten Konkreten zur Abstraktion, von der lokalbestimmten Dichtung zur entlokalisierten, ein „Theater des Humors" ab, im „Theater des reinen Humors" gipfelnd, dem auch das neueste „teatro de evasion" noch verpflichtet ist.

In den Stücken der Brüder Quintero agiert als Hauptperson das Milieu, die

Sitten und Gebräuche einer Landschaft, in diesem Fall der andalusischen. Charakteristisch für Werke wie „El puente de las mujeres" (Die Brücke der Frauen) oder „El patio" (Der Hof), sind der Witz des Dialoges, die weiche Atmosphäre, die Zartheit der Milieuschilderung, die herzliche Schelmerei, die südliche Grazie, sowie der melancholische Anklang.

C. Arniches reduziert in seinen Sittenstücken die landschaftliche Milieugebundenheit auf das städtische Kolorit. Seine Stücke sind durch Madrider Lokalfarbe und -Typen gekennzeichnet.

Im Theater eines *Pedro Muñoz Seca* aber durchbricht schon im komischen Rahmen Exzentrisches die Realität. Vom Sittenstück ausgehend griff in seinen Stücken, wie „Usted es Ortiz" (Sie sind Ortiz) — eine Satire auf die Persönlichkeitsspaltung — das aristophanische Element in satirischen Witzen, Wortspielen, Karikaturen tiefgreifender Themen — „Faustina" —, in der Parodie, die auch das Wunderbare nicht ausschließt — „Satanello" — Platz. Immer das Schlechte in komischer Verzerrung um des Guten willen anprangernd, wollte er das Ganze des Menschen vor den Gefahren moderner Interessenverknüpfung bewahren.

Bei *Jardiel Poncela* gewinnt das „disparate", der reine Humor, die Oberhand. „Disparate" ist ein typisch spanischer Kunstbegriff, er bedeutet Dummheit, Ungereimtheit, eine Verrückung der Realität, die indirekt auf eine ungestörte menschliche Ganzheit hinweisen soll. „Disparates" gibt es schon bei Lope de Vega, etwa in „La casa de los locos" (Das Narrenhaus), bis herauf zum neuesten „teatro de evasion", oder in der bildenden Kunst bei Goya bis zu Salvadore Dali.

In seinen komischen Exzentritäten ist Jardiel Poncela ein Dichter, der, in einer Epoche intellektueller Vorherrschaft, in Form eines geistreichen Theaters, dessen Gehalt auf eine ungebrochene Humanitas hinweist, mit einer formal aus den Angeln gehobenen Menschlichkeit tiefe Spiele spielt, die von der Oberfläche in die Tiefe menschlich poetischer Ganzheit dringen. Das „disparate" reißt exzentrische Abgründe auf, ohne es zu einer Zertrümmerung des Kernes menschlicher Ganzheit kommen zu lassen.

So in „Cuatro corazones con freno y marcha atrás" (Vier Herzen mit Bremse und Rückgang), wo durch Pillen zuerst das Altern der Personen aufgehalten wird, bis sie das gleichbleibende Alter anödet, worauf durch Pillen eine progressive Verjüngung herbeigeführt wird, die Menschen langsam zu Kindern werden, bis sie neuerdings vor der Frage des Nichts stehen und mit Entsetzen ihre umgekehrte Geburt ins Nichts auf sich zukommen sehen; oder in: „Tu y yo somos tres" (Du und ich sind drei), wo eine Braut die entsetzliche Entdeckung macht, daß ihr Bräutigam, den sie zum ersten Mal sieht, Teil eines siamesischen Zwillingspaares ist und nach erfolgter Trennung der inzwischen zum Gatten avancierte Teil — ein Muster an Anständigkeit — die Folgen des Luderlebens seines Bruders in Fernwirkung am eigenen Leib verspüren muß; oder in „Un adulterio decente" (Ein dezenter Ehebruch), wo als Ursache des Ehebruchs eine Mikrobe entdeckt und in einem Sanatorium eine besondere Therapie dagegen entwickelt wird; oder in „Como están mejor las rubias es con patatas" (Die Blonden schmek-

ken mit Kartoffeln am besten), wo ein im Urwald verschollener und totgeglaubter Professor zu seiner inzwischen wieder verheirateten Gattin als Menschenfresser zurückkommt und in seiner Wohnung in einem Käfig sein Dasein fristen muß.

Es geht Jardiel Poncela darum, die menschlichen Werte in der „ungereimten" Poesie des Komischen, der äußeren „Ver=rückung" der Realität zu bewahren, so daß sie „Kultur, Weisheit, Phantasie und Verstehen ausstrahlen. Denn das Tier kennt das Lächeln nicht"[2]).

Soweit die bestimmenden Kräfte in der spanischen Dramatik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Teatro de evasiön

Für die spanische Dramatik der Gegenwart ist eine Gruppe von Theaterdichtern kennzeichnend, die, jeder eine starke Individualität für sich, das „teatro de evasion" schreiben, sowie einige ausgeprägte Persönlichkeiten, die eigene Wege gehn.

Die Autoren des „teatro de evasion" schreiben hauptsächlich Komödien. Ihre szenisch äußere Form ist größtenteils die des Konversationsstückes. Im Dialog kommen sie vom Benavente der „hohen Komödie" her, in den Spielmöglichkeiten des Humors von Muñoz Seca und Jardiel Poncela.

Was heißt nun: „teatro de evasion"? Theater des Ausweichens, der Ausflucht. Wovor? Vor der für das übrige westliche Theater scheinbar unumgänglichen Notwendigkeit, den Menschen illusionslos, im psychoanalytischen, existentiellen oder soziologischen Sinn durchrationalisiert aufzuzeigen oder ihn zu einem Triebbündel zu degradieren.

S. Melchinger schreibt: „Der Illusionismus (des bürgerlichen Dramas) glaubte an die Möglichkeit, Illusionen in die menschliche Wirklichkeit hineinzuführen und diese dadurch zu verändern." Das „teatro de evasion" kann in menschlicher, weniger in soziologischer Hinsicht, als illusionistisch bezeichnet werden, hat also den Illusionismus des bürgerlichen Dramas nicht überwunden, will ihn nicht überwinden, da ja die Illusion als solche das zentrale dramatische Agens in den Werken der Dramatiker dieser Richtung ist. Sie scheinen zu glauben, daß die Illusion der Menschlichkeit — in besprochenen Werken bewußt als Illusion herausgestellt — die einzige Formel ist, die es dem heutigen Menschen ermöglicht, jene Haltung zu bewahren, die die menschliche Mitte nicht verrückt. Im „teatro de evasion" wird bewußt in Illusionen gelebt, weil man von der Gefährdetheit der menschlichen Natur in einer Zeit progressiver Destruktion des Menschlichen weiß. Man weicht der Opposition gegenüber einem Sosein aus, bei der die Menschlichkeit unweigerlich den kürzeren ziehen muß.

In dramaturgisch technischer Hinsicht liegt der Fall so, daß dieses moderne spanische Theater zwischen den Möglichkeiten des Museums und der Experi=

---

[2]) Teatro. Revista internacional de la escena. Nr. 4, Feber 1953, Madrid.

mentes hin- und herpendelt[3]), daß sein Stil keine Entscheidung von Fall zu Fall ist, in die sich der Dramatiker durch seine Opposition gegen das „gut gemachte Stück" versetzt sieht, daß es nicht am „Tschechowkomplex" des modernen amerikanischen Theaters krankt[4]), keinen Stil ausgewachsener Neurotismen pflegt[5]), und nicht auf intellektuell existentialistischen oder soziologischen Konstruktionen basiert. Aber kann man ein solches Theater dann noch modern nennen? In spanischer Perspektive: ja.

Denn genau genommen flieht dieses „teatro de evasion" diese Probleme nur scheinbar, es weicht ihnen nur zum Schein aus — sie liegen in der Luft, behauptet man in Spanien — es überspielt sie — ausgenommen die Probleme rein soziologischer Natur — durch den Humor, die Zärtlichkeit, durch einen tiefen Humanismus, dem sich Eleganz und Grazie sparen. Die Ganzheit menschlichen Empfindens soll durch die Illusion einer wissenden und verstehenden Humanität, und sei es auch nur in Form der Träumerei, des Spieles, ja selbst des Wahnsinns, wachgehalten werden. Dafür sind der alogische Trick, die Verrückung der Realität sowie der ironisierende Dialog der „hohen Komödie" die richtigen Mittel. Der Schritt ins Pseudohumane wird durch das Aufgreifen der reinen Spielmöglichkeiten, deren Wurzeln hier im „disparate" und nicht in der reinen Mechanik des Grotesken, sowie im Nichtaufgeben der menschlichen Mitte liegen, vereitelt. Die moderne Entwicklung hat im westlichen Theater zu einer Betonung des Spielelementes geführt[6]). Hier im „teatro de evasion" die spanische Entsprechung dazu.

Hauptvertreter des „teatro de evasion" sind: Victor Ruiz Iriarte, José López Rubio, Antonio de Lara, Miguel Mihura und Edgar Neville. Seine Anfänge sind mit der Persönlichkeit *Miguel Mihuras* verknüpft, ein Autor von sehr persönlichem Stil, der die humoristische Zeitschrift „La Codorniz" (Die Wachtel) gründete, in der die geistigen Grundlagen zum „teatro de evasion" gelegt wurden. Mihuras Stil wurde maßgebend für die Dramatiker des „teatro de evasion". In zwei Stücken: „Ni pobre, ni rico, sino todo el contrario" (Weder arm, noch reich, sondern das Gegenteil) — in Zusammenarbeit mit Antonio de Lara — und „El caso de la mujer asesinadita" (Der Fall der ein bißchen ermordeten Frau) — in Zusammenarbeit mit Alvaro de Laiglesia — wurden die theatralischen Grundlagen dieser Richtung geschaffen. Von Mihuras Komödien verdienen hervorgehoben zu werden: „Tres sombreros de copa" (Drei Zylinderhüte), „El caso del señor vestido de violeta" (Der Fall des violett gekleideten Herrn) und das Dreipersonenstück „A media luz los tres" (Drei in der Dämmerung).

Victor Ruiz Iriarte ist ein vielversprechender Name des modernen spanischen Theaters. 1943 führte er sein erstes Werk „Und dia en la gloria" (Ein Tag im Ruhm) auf; es folgte jedes Jahr mindestens eine Komödie, deren wichtigste: „El puente de las suicidas" (Selbstmörderbrücke), „Don Juan se ha puesto

[3]) Fr. Dürrenmatt, Theaterprobleme, 1955. In: S. Melchinger, Drama ... s. Anm. 6.
[4]) Walter Kerr, How not to write a play. New York 1954.
[5]) Tennessee Williams, Aus einem Selbstinterview. 1955. In: S. Melchinger, s. Anm. 6.
[6]) S. Melchinger, Drama zwischen Shaw und Brecht. Leipzig, Schünemann 1957.

triste" (Don Juan ist traurig geworden), „La señora, sus angeles y el diablo" (Die Dame, ihr Engel und der Teufel), „El aprendiz de amante" (Der Liebeslehrling) und „Los pájaros ciegos" (Die blinden Vögel) sind, bis er 1950 mit „El landó de seis caballos" (Der Landauer mit sechs Pferden) ein Hauptwerk des „teatro de evasion" schuf.

In „El landó de seis caballos" ist es Adelita, die alte Dienerin eines schon längst verstorbenen Grafen, die, aus Erbarmen ihrem Bräutigam gegenüber, der infolge eines Unfalles den Zeitsinn verlor, mit den übrigen im Schlosse hausenden Bedienten übereinkam, im Spiel der Illusionen, die Zeit vor dem Unfall ihres Bräutigams und vor dem Tod des Grafen aufrecht zu erhalten und sich von der Welt abzuschließen. Seitdem sind vierzig Jahre vergangen. So spielen sie auf dem Kanapee imaginäre Wagenausfahrten, halten imaginäre Empfänge ab usw., bis alle außer Adelita verrückt werden. Adelita fühlt nun ihr Ende herannahen und läßt, in der Angst, die armen Narren würden nach ihrem Tode sich selbst überlassen sein, jungen Leuten Einladungskarten, die mit dem Namen des verstorbenen Grafen unterschrieben sind, zugehn. Diese glauben vom Grafen eingeladen worden zu sein, erscheinen im Schloß und werden nun in ein tolles Spiel von „disparates" einbezogen bis sich die Sachlage klärt und zwei davon im Schlosse zu bleiben wünschen, dieses Schloß der Illusionen den Nöten und Gefahren der äußeren Welt vorziehend.

Edgar Neville, Filmregisseur, Drehbuchautor und Dramatiker, erlangte mit seinem, von Publikum und Kritik gleichermaßen enthusiastisch aufgenommenen Dreipersonenstück „El baile" (Der Ball) Berühmtheit. Es schildert das zärtliche Bemühen zweier Männer um eine schöne Frau, das sie nach derem Tode ihrer Tochter zuwenden. Neville schrieb zu diesem Stück eine ebenso erfolgreiche Fortsetzung mit dem Titel: „Veinte añitos" (Zwanzig Jährchen).

José López Rubio, ein Andalusier, Filmregisseur, Drehbuchautor und Dramatiker, errang nach seiner Komödie „Alberto" mit „Celos del aire" (Eifersucht unmodern), einer Komödie, seinen bisher größten Erfolg. In ihr werden durch virtuose Intrigenführung, die sich um das Thema Eifersucht dreht, die Möglichkeiten des „disparate" zwischen zwei jungen und einem resignierten alten Ehepaar in einer schloßähnlichen Villa auf dem Lande ausgebeutet. Der szenische Trick besteht darin, daß das ganze Stück hindurch zwischen den jungen Paaren einerseits und dem alten Paar andrerseits die strikte Abmachung besteht, sich gegenseitig vollkommen zu ignorieren. Weitere bekannte Komödien López Rubios sind: „Veinte y cuarenta" (Zwanzig und Vierzig), „El remedio en la memoria" (Das Heil in der Erinnerung) und „La venda en los ojos" (Die Binde vor den Augen). Letztere wird als sein in der inneren poetischen Linie geschlossenstes Stück betrachtet: Beatriz, eine junge reiche Frau wird von ihrem Mann verlassen und hält mit ihrem Onkel und ihrer Tante, bei denen sie lebt, die Illusion aufrecht, ihr Mann lebe noch bei ihr. Nach zehn Jahren des bewußten Selbstbetruges bringt sie einen fremden Mann, einen Architekten, mit in die Wohnung, von dem sie behauptet, er wäre ihr zurückgekehrter Mann. Die Alten müssen wohl oder übel das Spiel mitmachen. Auch der sozusagen von der Straße auf-

gegriffene Architekt, der nach einiger Zeit erst begreift, worum es hier geht und Zuneigung zu Beatriz faßt, macht ihr zuliebe das Spiel mit. Mitten hinein in dieses Überspielen der Realität durch die Illusion kommt Beatriz' wirklicher Mann, schwer erkrankt, zurück. Beatriz will ihn zuerst nicht erkennen, als er jedoch eine Aussprache forciert, setzt sie ihn — selbst dem seelischen Zusammenbruch nahe — auf die Straße. Das Spiel hat sein Ende. Sie ist sich klar geworden, daß das Leben mit dem Architekten ihr ein größeres Glück gewährt. López Rubio ist ein Autor, der einen außergewöhnlich feinpointierten und nuancenreichen Dialog schreibt.

Die Werke des „teatro de evasion" sind Komödienkunst im guten Sinne des Wortes. Hier wird im Spiel, in der Träumerei, in der Illusion, in der Zärtlichkeit, im „disparate" ein nicht sehr kraftvolles, in bezug auf die menschlichen Werte jedoch volles Menschenbild bewahrt. Ein Theater, das hohe Sensibilität und in jedem Fall menschlich würdige Grundideen besitzt.

Der Begriff „teatro de evasion" bezeichnet mehr eine Haltung als ein formales Schema. Die stillschweigende Übereinkunft im oben dargelegten Sinne macht die Genannten zu einer Gruppe von Dichtern mit verschiedenen individuellen Qualitäten in Form und Gehalt. So besitzt der Dichterregisseur Neville am meisten Zärtlichkeit, Ruiz Iriarte die meiste Poesie und José López Rubio den feinsten Humor.

Dieses „teatro de evasion" erfaßt nicht die ganze Seite des spanischen Lebens. Es behandelt vorwiegend private Probleme und flieht die allzu groben und wuchtigen gegenwärtigen, ist jedoch im Sinne spanischer Dramatik und des spanischen Menschen ein organisches Produkt, das sich nicht in verzweifeltem Suchen nach neuen Formen kundtut, sondern vorzügliche handwerkliche Durchführung mit Sensibilität in Menschenzeichnung und Problembehandlung verbindet.

Modernisten

Einige Autoren machen diese „evasion" nicht mit. Sie stellen sich im Sinne der modernen spanischen Gesellschaft den Problemen des modernen Lebens. Unter ihnen hat sich *Antonio Buero Vallejo* bereits einen Platz an den größten Bühnen erobert. Er wird von vielen als die größte Hoffnung des zeitgenössischen spanischen Theaters angesehn. 1949 bekam er für sein Schauspiel „Historia de una escalera" (Geschichte einer Stiege), das das Schicksal der Bewohner eines Madrider Miethauses durch zwei Generationen hindurch behandelt, den Premio Lope de Vega. 1950 schrieb er sein Bühnenwerk: „En la ardiente oscuridad" (Glühende Finsternis). Das Stück spielt in einer Blindenanstalt unter Blinden. Ignacio, ein neuer Blinder, wird aufgenommen, eine tragische, kompromißlose Natur, der die Illusionen und die Lebensgewohnheiten der Blinden zersetzt, ihnen ihr mühsam erworbenes Selbstvertrauen raubt. Er wird ermordet. Ein Stück von starker Symbolik, konsequent durchgeführt. Das

Stück soll den unlösbaren Widerspruch zweier entgegengesetzter menschlicher Haltungen aufzeigen. Ignacio, der Eindringling, auf der Suche nach dem inneren Licht, ist ein Erträumer von Wahrheiten, die er nicht kennt und erscheint deshalb als radikaler und unnachgiebiger Idealist, während die übrigen, realistisch und positiv in ihrer begrenzten sozialen Stellung und ihren Lebensanschauungen eingestellt, nichts von menschlich metaphysischen Nöten wissen wollen, sondern in ihren vagen Träumen ein normales Leben erträumen.

Weitere bekannte Werke von Buero Vallejo sind: „La tejedora de sueños" (Die Weberin der Träume), ein Odysseusstück und „Madrugada" (Morgendämmerung), in dem es in Form einer kriminalstückähnlichen Handlung um die Selbstrechtfertigung einer Frau gegenüber ihrem toten Geliebten geht, der auf Grund einer Verleumdung mit dem Verdacht ihrer Untreue auf den Lippen gestorben war.

Joaquin Calvo Sotelo überbot mit dem Riesenerfolg von „La muralla" (Die Mauer) alle Aufführungsrekorde der letzten Zeit in Spanien und den spanischsprechenden Ländern. Das Werk wurde auch in vielen anderen europäischen Ländern gezeigt. Es handelt von einem Falangisten, der während des Bürgerkrieges seinen Stiefbruder um dessen Erbteil betrügt, welches Unrecht er nach Jahren gutmachen will, von seiner Familie aber daran gehindert wird.

Jimenez-Arnau griff in „Murió hace quince años" (Er starb vor fünfzehn Jahren) das aktuelle Thema der Auseinandersetzung mit dem Kommunismus auf.

Und schließlich wäre *Alfonso Sastre* zu nennen, der zur Avantgarde gezählt wird, kompromißlose Werke voll von schwerwiegenden existentiellen Fragestellungen schreibt, die vorwiegend in Zimmertheatern aufgeführt werden. Sein bekanntestes Stück: „La sangre de dios" (Das Blut Gottes), eine moderne Version des Opfers Isaaks.

Zur Ausgangsfrage zurückkehrend, ob sich die moderne spanische Dramatik hinsichtlich Form und Gehalt in den Problemkreis des modernen westlichen Theaters einfügt, taucht angesichts der zuletzt genannten Dramatiker die weitere Frage auf, ob moderne Problematik und Formtendenzen, wie Existentialismus, Psychoanalyse, Antiillusionismus usw., die im Lager des westlichen Theaters doch mit historischer Notwendigkeit aufzutreten scheinen, nicht bei diesen letztgenannten Autoren, bei dieser kompromißloseren Art Stücke zu schreiben, starke Ansatzpunkte finden und sich im modernen spanischen Theater verankern könnten. Die Frage ist schwierig zu beantworten. Moderne westliche Autoren wie O'Neill, Anouilh, Sartre, Tennessee Williams und andere werden in Spanien ebenso aufgeführt wie in anderen europäischen Ländern, haben aber bis jetzt noch keinen tiefgreifenden Einfluß auf das moderne spanische Theater ausgeübt, obwohl man sich mit ihnen — man schlage nur die spanische Theaterzeitschrift „Teatro" nach — leidenschaftlich, und keineswegs im negativen Sinne, auseinandersetzt. Warum also macht das spanische Theater der Gegenwart keine radikalere Wandlung durch? Die Erklärung dürfte im wesentlichen in der Natur des spanischen Menschen liegen, der seine Eigentümlichkeiten zu jeder Zeit

in sehr starkem Maße kultivierte. Falls das moderne spanische Theater eine psychologische, intellektuelle oder existentielle Radikalisierung durchmachen wollte, müßte dem eine grundlegende Wandlung des Publikums vorausgehn. Darüber ist man sich heute in spanischen Theaterkreisen kar. Das ist aber in einem Land schwer vorstellbar, in dem das Theater wahrscheinlich die größte Popularität auf der ganzen Welt besitzt; denn das spanische Theater ist in seiner historischen Kontinuität ein Volkstheater, das in dieser Eigenschaft selbst das englische in den Schatten stellt. Selbst das „disparate" und Lorcas moderne Lyrismen haben für den Spanier Volkstümliches an sich.

Daraus erklärt sich auch die verhältnismäßig einfache Bühnentechnik der modernen Aufführungen, die das dichterische Wort und den Menschen auf der Bühne direkter zu vermitteln bestrebt sind, als die moderne Theaterkunst anderer Länder und mit einer aus der Tradition resultierenden, heute notwendig gewordenen Selbstverständlichkeit, eine klare Grenze zwischen Kunst und Experiment ziehen. Man kann in Spanien — dessen theatralisches Leben heute durch die beiden Nationaltheater in Madrid, das Teatro Nacioñal (hauptsächlich klassisches Repertoire und darauf abgestimmter Inszenierungsstil) und das Teatro Maria Querrero (modernes Repertoire), sowie durch die in den unzähligen Bühnenhäusern des Landes gastierenden, von bekannten Schauspielern und Regisseuren angeführten Truppen und nicht zuletzt durch die avantgardistischen Zimmertheater bestimmt wird — mit jedem, sei es nun mit dem anspruchsvollsten oder einfachsten Programm spanischer Dramatik, sowohl ins einfachste Dorf wie vor das raffinierteste städtische Publikum gehn und wird gleicherweise eine enthusiastische Aufnahme finden[7]).

Der moderne spanische Dramatiker kann also einerseits sein Publikum nicht vor den Kopf stoßen, andrerseits darf er aber auch nicht, um seiner eigenen Modernität willen, die modernen ausländischen Bestrebungen ignorieren und erkauft sich die im Sinne einer organischen Entwicklung der Theaterkunst seines Landes liegende, heute fast unmöglich anmutende, Bezähmung der die menschliche Mitte zersetzenden Kräfte im Bereiche der Komödie durch die „evasion", im Bereiche des ernsten Genres durch die Behandlung menschlicher Grenzfälle, hinter die er ein Fragezeichen setzt, wie z. B. bei der Figur der Ignacio in „En la ardiente oscuridad". Es drängt sich die Frage auf: haben tragische Figuren auf dem modernen spanischen Theater keine Daseinsberechtigung? Ihre Beantwortung ist der Schlüssel zum Verständnis des Verhältnisses der modernen ernsten Dramatik der Spanier zu der der übrigen westeuropäischen Länder. Sie kann nur aus einem Verstehen der spanischen Mentalität und der Kontinuität traditioneller theatralischer Wirkungsfaktoren erfolgen.

Die Spanier hatten seit dem klassischen Jahrhundert der spanischen Dramatik (1580—1680) ein großes komisches und ein großes poetisches Theater, dessen historische Kontinuität erstaunlich lebenskräftig bis in die Gegenwart reicht, aber sie haben kein modernes tragisches Theater; wobei die Frage auftaucht, ob

---

[7]) Jose Tamayo, El teatro espanol visto por un director. In Teatro, Nr. 6, März 1955.

große tragische Kunst in unserer Zeit der relativierten Wertmaßstäbe überhaupt möglich ist. Aber das würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausführen.

Die spanische Seele kann weder durch die Attribute „faustisch" noch „tragisch" definiert werden. Wohl ist dem Spanier heroische Seelenhaltung eigen, die auf seinen sprichwörtlichen Stolz und seine Ehre zurückzuführen ist. Die jahrhundertelange staatlich-christliche Tradition aber hat bei diesem Volke eine einzigartige seelische Ausgeglichenheit bewirkt, die den Ausschlag des Kulturpendels immer wieder von gefährlichen Randzonen in das Zentrum der menschlichen Mitte, der menschlichen Erlösung, im religiösen oder säkularisierten Sinne, zurückschwingen läßt, ja, das ernste klassische spanische Theater ist essentiell das Theater der „menschlichen Erlösung".

Auch in der spanischen Kunst der Gegenwart sind diese zentrierenden Kräfte fühlbar. Dadurch gelingt es ihr, weder die tote Mechanik des Intellekts noch tiefenpsychologische Triebchaotik zu wesentlichen Faktoren der künstlerischen Gestalten werden zu lassen, sondern Wesensäußerungen der spanischen Volksseele in hervorragendem Maße zu kultivieren. Und darin besteht schließlich das Wesen einer Kultur. Sie geht an ihrer Bestimmung vorbei, wenn sie diese ihre kultische Aufgabe gegen die Mechanik des Kulturgüterkonsums vertauscht.

Auf Grund des zuletzt Gesagten, kann man einsehen, daß die Figur des Ignacio eigentlich ziemlich unspanisch ist. Mit Ignacio ist auf dem spanischen Theater der Gegenwart der Figur des Menschen: „ohne Mitte" (welches Attribut nicht mit dem der metaphysischen Qualität des Bösen verwechselt werden darf, welches freilich in der spanischen Kunst aller Zeiten Ausdruck gefunden hat) ein Denkmal gesetzt.

Gefährliche seelische Gleichgewichtsverschiebungen dieser Art, die natürlich, wenngleich in geringerem Maße als anderswo, das Seelenleben des modernen Spaniers beeinflussen, hatten bisher in der Dramatik im Grotesken die „disparate" ihr Ventil gefunden, oder sich im Poetisch-Formalen der Surrealismen sublimiert, oder sie wurden bei Benavente zu Pointen umgebogen. Mit Ignacio betritt eine realistisch gezeichnete Figur „ohne Mitte" die Bühne. Und seltsam, dies erst zu einer Zeit, in der die dramatische Kunst anderer Länder schon alle Höhen und Tiefen dieser Seelenlage ausgeforscht zu haben scheint. In dieser Hinsicht hinken also die Spanier dem modernen westlichen Drama nach. Wiederum nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß letzteres ein durch und durch individualistisches Kunstprodukt ist, während das spanische Theater seit jeher, selbst die raffiniertesten poetischen Formen des klassischen Theaters mit ihren keiner Übersetzung zugänglichen formalen Eigenheiten (Jedes klassische spanische Stück ist rhythmisch gesehen in freien Versen geschrieben, die durch die vielen Möglichkeiten der Strophen- und Reimformen melodischen Glanz und rhythmische Elastizität bekommen. Der Trochäus oder der Jambus klingt nur als Grundrhythmus durch. Alle deutschen Übertragungen können deshalb nur metrische Umformungen sein.) vom Volk (Mosqueteros) diktiert und sanktioniert wurden; wodurch dies Volk Sinn für Schönheit, Klarheit des Geistes und unendlichen Nuancenreichtum in der direkten Aussage (fälschlich als Naivität aus-

gelegt), mithin als Masse ein individualisiertes Kunstverständnis bewies und beweist, wie dies bei kaum einem anderen Volke anzutreffen ist. Selbst bei modernen spanischen Prosastücken kann die im Direkten nuancierte dramatische Aussage oft nur umschreibend übersetzt werden. Dies wird klar, wenn man bedenkt, daß im Spanischen z. B. Verkleinerungs- oder Vergrößerungssilben auch an Partizipia Perfecti angehängt werden können: Ein Beispiel: der Titel von Mihuras Komödie: „El caso de la mujer asesinadita", welches letztere Wort nicht mit „ermordet" übersetzt werden kann, sondern bestenfalls mit „ein bißchen ermordet", was im Deutschen sinnwidrig ist.

In diesem Zusammenhang muß auch noch auf die nuancierte, jedoch geradlinig dargelegte Psychologie der Handlung in spanischen Stücken hingewiesen werden (ebenfalls von oberflächlichen Beurteilern als Naivität ausgelegt), die, im Gegensatz zur wortentwertenden, indirekten Überpsychologisierung des modernen westlichen Theaters, die ihren vorläufigen Höhepunkt in den amerikanischen „Tschechowisten" und im „Understatement" gefunden hat, vielleicht naiv wirken, in denen aber die größere individuelle und soziologische Zentriertheit der spanischen Seele ihren natürlichen Ausdruck findet.

Verglichen mit der übrigen westlichen Dramatik sind die modernen Spanier insofern unmodern, als sie auf Plastizität und elegante Linienführung im durch den nuancierten Dialog rhythmisch gegliederten, relativ schnellen Handlungsverlauf großen Wert legen, also auf formale dramatische Qualitäten, die heute gar nicht mehr so hoch im Kurs stehen. In der Gestaltung der dramatischen Handlung ist die moderne spanische Dramatik der Gegenpol zu den am meisten von A. Tschechows Technik beeinflußten modernen amerikanischen Dramatikern, den „Tschechowisten", die von dem Russen in der Technik der Charakterzeichnung durch das an sich monologische Moment der indirekten Aussage epochemachend beeinflußt wurden, wobei sie Tschechows Technik besonders auf die Darstellung sexueller Problematik, und stark überpsychologisiert, anwenden. Die Handlung dieser „Tschechowistenstücke" setzt sich aus Charakter- und Milieuschilderungen zusammen. Man glaubt nicht mehr an den Begriff der dramatischen Handlung. Die für ein Stück unumgängliche Handlungsstruktur wird zur raffinierten Anordnung von Effekten, die der Charakter- und Milieuschilderung als Gerüst dienen. Nicht so in der spanischen Dramatik, wo die Handlung sich mit großer Natürlichkeit aus den, wie oben aufgezeigt, im modernen Sinne unproblematischen Charakteren entwickelt, ja, der Sinn für einen kunstvollen, natürlich wirkenden Handlungsaufbau ein formales Gestaltungsprinzip ersten Ranges ist.

Der spanische Schauspieler wirkt auch im Spiel viel direkter als der amerikanische oder deutsche, er braucht nicht soviel Text, um eine Figur auf die Bühne zu stellen. Dialog und Handlung können schlanker sein, wenn sie nur seiner schauspielerischen Eigenart und seiner Vorliebe für eine elegante Linienführung beider formalen Faktoren entgegenkommen und die Möglichkeit bieten, Menschlichkeit, Leidenschaft, Poesie, Ironie, Pointen und seinen Hang zum „disparate" auszuspielen. Das nicht poetische spanische Theater, besonders das „teatro de

evasion", ist in diesem Sinne im hohen Grade poetisch, wenn auch nicht „literarisch" in der Breite und Tiefe durchgeformt, daß der Schauspieler von sich aus dem Text nichts mehr geben könnte. Im Gegenteil, die Texte werden besonders im Hinblick auf gute Rollen für dem Dramatiker meistens bekannte Schauspieler (der spanische Dramatiker schreibt ja zum Großteil für Theatertruppen) geschrieben. Der Text ist in nicht geringem Grade von der mimischen Ausgestaltung und Vervollständigung im Sinne der Eigenart des spanischen Schauspielers abhängig. Das „teatro de evasion" fordert direkt eine Poesie der mimischen Realisation des Textes. Mimische Poesie und Wortpoesie halten sich hier die Waage.

Darin liegt eine nicht gering einzuschätzende Schwierigkeit in bezug auf die internationalen Wirkungsmöglichkeiten des modernen spanischen Theaters. Der ausländische Schauspieler kann dem Text dieser Stücke nicht das geben, was zu seiner hundertprozentigen szenischen Verwirklichung notwendig wäre. Die poetischen Möglichkeiten in der mimischen Realisation des Textes geraten leicht in die Gefahr, ins Sentimentale, in die Platitude oder ins Burleske umgebogen zu werden. Diese Gefahr besteht um so mehr in einer Zeit, in der das mimische Element im modernen westlichen, vorwiegend amerikanisch beeinflußten, Theater in seiner, leider stumpferen, kulturell ungeformten, realistisch psychologischen Art in schauspielerischer Hinsicht international ohne Schwierigkeit zugänglich ist und freudig akzeptiert wird.

Dies sind Faktoren, die bei Übersetzungen, Bearbeitungen und Inszenierungen moderner spanischer Stücke nicht übersehen werden dürfen, will man das moderne spanische Theater in das westliche Theater der Gegenwart seinem Range gebührend einbauen, wie dies für das deutschsprachige, und im besonderen für das österreichische Theater eine zumindest historische Verpflichtung darstellt.

DIE INSZENIERUNG IM FRANZÖSISCHEN THEATER DER RENAISSANCE

Von Raymond Lebègue (Sorbonne, Paris)

Seit langer Zeit schon hat man die Inszenierungs=Prinzipien erforscht, die bei den französischen Aufführungen der Renaissance gebräuchlich waren. Die Aufmerksamkeit hat sich in diesen Studien fast ausschließlich auf den Einfluß Vitruv=Serlios und auf die Aufführungen des Hofes gerichtet. Die Wirklichkeit aber war viel komplizierter; man muß daher die unterschiedlichen Bedingungen für die Inszenierungskunst sehr beachten und den jeweiligen Räumlichkeiten, Schauspielern, dem Publikum und den dramatischen Gattungen Rechnung tragen.

Das Wesentliche ist die Rückkehr zur Antike. Die mehr oder weniger gebildeten Franzosen hegten für die Antike eine rückhaltlose Bewunderung. In der Domäne des Theaters hatte dieses Gefühl, das erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts abzuflauen begann, die Verwerfung der vorherigen dramatischen Gattungen, die Annahme der Tragödie und der Komödie, die Anwendung der durch die Alten formulierten und befolgten Regeln und ein sehr lebhaftes Interesse für die materiellen Bedingungen der antiken Schauspiele zur Folge.

Frankreich konstruierte kein „Teatro olimpico", und die Laiengruppen oder professionellen Schauspieler mußten sich mit Schulhöfen, Hotel= und Palastsälen, öffentlichen Plätzen, Hallen, Amtsräumen oder Spielsälen begnügen. Die Berufsschauspieler=Truppen benützten mit Vorliebe die Spielsäle. Zahlreiche Texte bekunden indessen in Frankreich die Bewunderung für die antiken Theater und Amphitheater und den Wunsch, gleiche Spielräume errichten zu lassen.

Die Reisenden, die nach dem Süden Frankreichs oder nach Italien kamen, standen vor den Theatern und Amphitheatern im Gebiet von Bas=Rhône und von Verona und betrachteten mit Bewunderung das Kolosseum. In Frankreich spielte man Mysterien in den Arenen von Bourges, den spärlichen Überresten eines römischen Amphitheaters.

Die architektonischen Abhandlungen des Vitruv und der Italiener J. B. Alberti und Serlio waren unter den französischen Humanisten und Künstlern sehr verbreitet. Ihre Texte waren mit schönen Stichen illustriert. Diese Werke vervollständigten die Aufschlüsse, die die erhaltenen römischen Theater gaben.

Die römische Bühne war rechtwinkelig und das Publikum war, wie Jodelle sagt, im Halbkreis angeordnet. Vitruv zählte drei verschiedene Bühnen: die Tragödien=Bühne, „ausgeschmückt mit Säulen, Gebäudefronten, Statuen" usw.;

die Komödien-Bühne stellte „Häuser von Privatpersonen" dar; die Satyrspiel-Bühne war „geschmückt mit Bäumen, Höhlen, Bergen, Felsen und ähnlichen ländlichen Dingen".

Die Handlung spielte sich im Freien ab, in einem neutralen Raum, vor Palästen, Bürgerhäusern oder Hütten.

Schließlich erwähnte Vitruv Periakten oder auf Zapfen drehbare Gestelle mit drei Seiten, deren jede eine andere Dekoration darstellte.

An diese Monumente und Werke schließen sich die von italienischen Schauspielern sowohl im eigenen Lande als auch in Frankreich gegebenen Vorstellungen an. In Italien wohnten französische Diplomaten und Reisende prächtigen Vorstellungen in Rom, in Venedig usw. bei. Die berühmteste der italienischen Aufführungen in Frankreich war im Jahre 1548 die der „Calandria" zu Lyon, vor dem König und dem Hof.

Wir wirkte sich der Einfluß der Architektur-Bücher und der luxuriösen italienischen Aufführungen aus? 1541 schon baten vier Vorsteher der Pariser Passions-Bruderschaft Franz I., er möge in Paris ein Theater, ähnlich demjenigen von Scaurus, erbauen; und man spielte das Mysterium der „Actes des Apôtres" in einem provisorischen „Theater", das rund war, „nach der antiken Manier der Römer". Desgleichen führte man in Meaux 1547—1549 Mysterien in einem kreisförmigen, hölzernen, mit einem Velum gedeckten Theater auf. 1562 plante Philibert Delorme, an den beiden äußersten Enden der Tuilerien einen ovalen Saal anzubauen.

Tatsache ist, daß die Valois niemals in ihren zahlreichen Palästen und Schlössern Gebäude zu Theaterzwecken errichten ließen. 1552 aber wurde die „Cléopâtre" von Jodelle in Paris, im Palast des Erzbischofs von Reims gespielt, mit dem „prächtigen Pomp der antiken Bühne", ein Ausdruck, der zu vage ist, um unsere Neugierde zu befriedigen.

Man hat die Rechnungen der Ausgaben aufbewahrt, welche Catherina v. Medici für die Aufführung der „Sophonisbe" des Trissin, im April 1556, im Schloß von Blois, erwachsen sind. Hier hört man, daß die Kostüme sehr kostbar waren: Taft, Damast, Samt, Brokat, Silberstoff, Pelze; aber diese Rechnungen erwähnen weder Bühnengerüst noch Dekorationen. Doch arbeitete ein Maler an den Dekorationen einer Tragödie, die am gleichen Ort, und zwar vor dem März 1556 gespielt wurde. Zehn Jahre später wohnten Karl IX. und seine Frau im Schloß von Gaillon der Aufführung einer Tragödie, eines Schäfer- und Hirtenspiels bei; für ein Hirtenspiel brauchte man auf der Bühne Statuen.

Andere Hofvorstellungen sind etwas bekannter. In Bayonne spielte man 1565 vor der französischen und spanischen Hofgesellschaft eine Komödie. Man bemühte sich dabei, es dem Luxus und der Schönheit der italienischen Aufführungen gleichzutun: prächtige Kostüme, herrlich geschmückte Bühne, Beleuchtungen. Unter den Balletten des Hofes der Valois erregte das „Ballet comique de la Reine", gespielt 1581 in Paris, großes Aufsehen. Als Frucht der Zusammenarbeit von Dichtern, Musikern, Malern und Maschinisten, rollte es seine mythologischen Episoden in einer Schäferspiel-Dekoration ab: Garten, Hain, Grotte; die Götter

stiegen in einer Wolke oder auf einem Adler hernieder. Personen- und Wagenaufzüge wechselten mit Gesängen und Tänzen ab.

Der Herzog von Mercoeur wollte es diesem königlichen Luxus ebenfalls gleichtun, als er 1596 im Schloß von Nantes das Schäferspiel „L'Arimène" spielen ließ. Die Kostüme der Schäfer waren aus Seide und ihre Hirtenstäbe versilbert. Der Saal, mit Galerie und Amphitheater versehen, war mit zahlreichen Fackeln und mit ölgefüllten, gläsernen Lampen beleuchtet. Die Bühne war etwas geneigt (wie im „Ballet comique de la Reine"), an ihren beiden äußersten Enden befanden sich die unvermeidliche Grotte und ein Felsen. Darüber ein bestirnter Himmel, der für Flugmaschinen eingerichtet war. Der Hintergrund der Bühne öffnete sich wie eine moderne Versenkung. Eine unterirdische Schraube drehte vier Pentagonen (das sind fünfseitige Periakten), welche die Dekorationen der Zwischenspiele trugen: den Krieg der Riesen gegen Jupiter; die Entführung Helenas durch Paris und eine Seeschlacht; die durch Perseus vom Drachen errettete Andromeda; Merkur, Argus und die Kuh Jo; Orpheus, Eurydike, Cerberus und den Höllenrachen.

Daraus schließen wir: die Organisatoren dieser kostspieligen Aufführungen kannten die szenischen Dispositionen der architektonischen Abwandlungen, sie nehmen sich aber die theatralischen Feste der italienischen Renaissance besonders zum Vorbild. Einmal wenigstens verwertete man die Periakten des Vitruv, welche Charles Estienne im Vorwort seiner Übersetzung von „L'Andrienne" schon 1542 erwähnt hatte.

Die Alten hatten gelehrt, daß die gesungenen Partien auf der Flöte begleitet wurden; von den Italienern aber übernahm man die Chöre und die aus Flöten, Bratschen und Spinetten zusammengesetzten Orchester. Nach italienischer Manier waren die Akte durch Zwischenspiele oder „intermezes" getrennt, die dazu bestimmt waren, „den Geist der Zuhörer zu entspannen" (Ch. Estienne); sie wurden gesungen (vgl. die Aufführung des „Brave" von Baïf im Jahre 1567 vor dem Hof) und die Mythologie diente als Vorwand für Aufzüge, Flug- und Zauberszenen. Dieser Luxus und diese Reichhaltigkeit setzten sich bei den Aufführungen des Hofes im 17. Jahrhundert und in den wichtigsten Jesuiten-Spielen fort; die Dekorationen stellten römische Architekturen dar mit Arkaden, Säulen, Statuen usw.

Bei den viel häufigeren Aufführungen aber, die nicht vor dem Hofe oder vor großen Herren stattfanden, war die Inszenierung ganz anders. Die Schauspieler waren Studenten oder Berufsschauspieler. Beide waren wenig glücklich. Bald wurde die Tragödie oder die Komödie innerhalb einer Schule von den Schülern der Anstalt gespielt, bald wurde sie von Studenten oder von einer wandernden Berufsschauspieler-Truppe von Stadt zu Stadt getragen. Im letzteren Falle waren die Requisiten und die Dekorationen notwendigerweise auf ein Minimum reduziert.

Bei diesen Aufführungen bestand die Dekoration hauptsächlich aus Leinwandteilen und Vorhängen. Der 1493 in Lyon gedruckte Terenz enthält zahlreiche Holzschnitte; die Häuser der Hauptpersonen sind dort in der Form von Türen

nebeneinandergestellt; über jeder befindet sich ein Schild, der den Namen des Besitzers angibt: „Domus Simonis"; und jede Tür ist durch einen Vorhang geschlossen, der an einer Stange hängt, die durch Ringe gezogen ist. Die Personen sprechen vor diesen Häusern, sie gehen hinein oder treten heraus; wenn der Vorhang weggezogen wird, sieht man das Innere des Zimmers.

Texte und Bildmonumente bezeugen, daß diese sparsame Dekoration oft den Studenten und Schauspielertruppen gedient hat. So gibt der Lehrer Pierre Heyns genau an, daß in seiner Tragikomödie „Jokebed" die Mutter des Moses „sich hinter die Bettvorhänge zurückzieht und durch die Spalten beobachtet, welches Abenteuer ihrem Sohn bereitet wird." Stiche der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigen Komödien- oder Schwankszenen: die Personen befinden sich vor einem großen Vorhang; an den beiden äußersten Enden treten andere ein oder stecken den Kopf heraus. Niederländische Bilder, ein Manuskript der Bibliothek von Cambrai, ein Stich von Breughel (Fasten und Fastnacht) zeigen uns Wanderkomödianten, die ihre Bühne auf einem Platz aufgestellt haben: die Personen sprechen auf einer kleinen Estrade, die von Fässern getragen wird; hinter ihnen sind vier Vorhänge in einem Rechteck angeordnet; sie treten auf und gehen ab durch die Seiten des Vorhanges, der hinter ihnen ist. Die Sammlung Fossard, die Szenen aus der Commedia dell'arte enthält, die in Frankreich unter Heinrich III. gespielt wurden, zeigt, rechts und links von der Szene, teils Vorhänge, teils auch Praktikabeln, die Häuser mit Tür und Fenster darstellen. Diese zwei Praktikabeln sind verwandt mit den zwei Schilderhäusern, welche, zur Zeit Abraham Bosses, den Komödien und Possen des Hôtel de Bourgogne dienten.

Man hat lange Zeit geglaubt, daß die französischen Tragödien und Komödien des 16. Jahrhunderts nicht zum Zwecke einer Aufführung geschrieben worden seien. Das ist ein großer Irrtum. Sie sind oft gespielt worden, sei es von Studenten, sei es von Berufsschauspielern (Valleran-le-Conte, Chateau Viel, Adrien Talmy, usw.). Und die Autoren, die hofften, aufgeführt zu werden, bekümmerten sich auch um die Inszenierung.

In ihren Stücken spielt sich die Handlung fast immer im Freien ab, sehr oft vor Palästen oder Bürgerhäusern. Z. B. in „La Troade" von R. Garnier befinden sich die Personen vor den Zelten der Hekuba und der Gefangenen; im zweiten Akt sieht man das Grab Hektors. Im vierten Akt der „Juives" befinden sich zwei Personen im Inneren eines Gefängnisses, das ohne Zweifel während des übrigen Stückes geschlossen oder versteckt ist. In der Tragikomödie „Bradamante" besteht die Dekoration aus den Fassaden des Louvre von Charlemagne, dem Hause des Herzogs Aymon und dem Zelt Léons.

Die erhalten gebliebenen Komödien hatten als Dekoration Vorhänge oder, besser, die Praktikabeln der Sammlung Fossard: Die Personen befanden sich vor den Häusern, traten durch ihre Türen auf und ab; das Publikum hörte jeweils, was man in dem Zimmer sprach, dessen Tür offen stand; oder auch, es zeigte sich eine Person an einem Fenster und sprach mit anderen auf der Straße.

Die Dekoration, die Vitruv für das Satyrdrama bestimmt, diente den franzö-

sischen Schäferspielen und dem italienischen Schäferspiel „La Fiamella" von B. Rossi, das 1584 im Pariser Hôtel des Herzogs von Joyeuse gespielt wurde. „L'Antigone" erforderte die gleiche Dekoration: die Landschaft in der Nähe Thebens, mit einer Höhle und vielleicht einem Stadttor.

Wir wollen uns nicht mit den unregelmäßigen Tragödien befassen, die eine Vielfalt an Dekoration brauchten; die Tradition der Mysterienspiele wurde weitergeführt in der Trilogie von Des Masures, in der „Pucelle" des P. Fronton du Duc, usw. . . . Weit voneinander entfernte Orte wurden hier auf der Bühne einander nahe gebracht: Spanien und Jerusalem, Lothringen und Orléans . . . Diese Simultaneität der Orte behauptete sich bis ungefähr 1640, besonders in der Tragikomödie.

Man ersieht aus dieser kurzen Studie, daß sich der Einfluß der Alten und der Italiener sehr stark auf die Aufführungen des Hofes auswirkte, daß aber die Studenten und die Berufsschauspieler die Kosten auf ein Minimum reduziert und die Inszenierung vereinfacht haben. Später begünstigt das Erscheinen der unregelmäßigen Tragödie und die Entwicklung der Tragikomödie die Verwendung der Simultan-Dekoration, wie sie in den Mysterienspielen angewendet worden war.

(Übertragen von H. Bramberger)

DER ERZHUMANIST ALS SPIELLEITER

Zum 500. Geburtstag von Konrad Celtis[1])

Von Heinz Kindermann (Wien)

Am Beginn einer Revolutionierung des deutschsprachigen Theaters im Geist des Humanismus steht die Wiederentdeckung des Terenz. Sie setzte ein, als zu den Konzilien von Konstanz und Basel italienische Humanisten nach Deutschland kamen und in den dortigen Klosterbibliotheken nach „unbekannten Schätzen der klassischen Literatur" suchten[2]). 1428 fand Nikolaus von Kues sodann eine Reihe verloren geglaubter Plautus-Komödien auf. 1433 entdeckte Giovanni Auspira in Mainz den verloren geglaubten Terenz-Kommentar des Donatus und brachte ihn nach Italien. Nun wurde man plötzlich hellhörig. Es war zunächst der damals in Wien lebende Enea Silvio Piccolomini, der spätere Papst Pius II. († 1464), der sich in Briefen und Traktaten energisch für eine Rezeption der Terenz-Komödien einsetzte. Terenzhandschriften in Wien, Klosterneuburg, Preßburg und Rostock gehen unmittelbar auf Enea Silvio und seine Freunde zurück. Zugleich berichteten aus Italien heimkehrende Studenten von der neuen Terenz- und Plautus-Pflege an den italienischen Fürstenhöfen und Akademien. So kam es, daß seit der Mitte des 15. Jahrhunderts im ganzen deutschen Sprachgebiet ein fieberhaftes Terenz-Studium einsetzte. Man stöbert Handschriften von ihm auf. In Wien, in Leipzig, in Nürnberg, in Heilbronn werden Vorlesungen über Terenz gehalten. Aus Italien heimkehrende Studenten bringen daraufhin Terenz-Handschriften mit. Der von Erasmus geprägte Satz: „Ohne Terenz ist noch niemand ein guter Lateiner geworden", den er damit begründet, daß der römische Komödiendichter als bester Kenner und Nachgestalter der lateinischen Umgangssprache anzusehen sei, macht rasch die Runde an allen Universitäten und Lateinschulen. Von da zu Studenten- und Schüleraufführungen von Terenz-Komödien ist nur noch ein kleiner Schritt. 1470 erscheint bei einem Straßburger Drucker die erste Schulausgabe des Terenz im deutschen Sprachgebiet. Und seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts gehört es zu den hervorragendsten Gepflogenheiten auf allen Huma-

---

[1]) Vgl. Ruith, Leben und Wirken des Konrad Celtis, 1852; H. Rupprich, in Humanismus und Renaissance, Bd. 1 (Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen), Leipzig 1932; A. Schütz, Die Dramen des Konrad Celtis, Diss. Wien 1948; L. W. Spitz, Conrad Celtis, The German Arch-Humanist, Harvard-University Press, 1957; H. Kindermann, Theatergeschichte Europas, Bd. 2, Salzburg 1959.

[2]) Vgl. R. Wolkan, Das neulateinische Drama (in R. F. Arnold, Das deutsche Drama, Leipzig 1925), S. 121 ff.

nistenschulen, Komödien, insbesondere von Terenz, von den Schülern darstellen zu lassen — ein Usus, den Celtis als einer der ersten aufnahm. Terenz galt als moralischer denn Plautus, man glaubte, seine Stücke würden erziehend auf die Jugend einwirken. Auch die Reformatoren setzten sich für ihn ein. Melanchthon veröffentlichte schon mit neunzehn Jahren (1516) in Tübingen seine erste Terenzausgabe; und hier schon erklärte er, Terenz sei ein hervorragendes „Muster bürgerlicher Gesittung". In den von Melanchthon verfaßten oder beeinflußten Schulordnungen aber wies er immer wieder auf die außerordentliche Bedeutung des Terenzstudiums hin. Seit 1524 ließ er in seiner Privatschule Terenz-Komödien von seinen Schülern aufführen — ein Beispiel, das nun auf weite Sicht hin maßgeblich wurde für die meisten Lateinschulen des deutschen Sprachraums. Auch Luther tritt für eine lebendige Terenz-Pflege in lateinischer Sprache ein. Johannes Sturm aber, der berühmte Straßburger Pädagoge, rühmt, wie Melanchthon, die elegante Sprachkultur der Terentinischen Komödien; auch er läßt in Straßburg Terenz-Komödien in lateinischer Sprache aufführen[3]). Viele Schulordnungen preisen nun den Wert des Terenz-Aufführens; so etwa erklärt die Breslauer Schulordnung von 1570 mit Berufung auf jahrzehntelange Erfahrung, „das viel Ingenia, so man weder mit worten noch rutten zur Lehre hat bringen können, die sind also durch lustige Aktion der Personen in Comoediis bewogen worden, das sie zu den studiis ein lust gewonnen haben". Es fehlt natürlich auch nicht an Bedenken, die oft so derben Dirnen-, Kuppler- und Schmarotzer-Szenen von Studenten vor all den anderen Studenten aufführen zu lassen; und mehr als einmal wird gefordert, die ärgsten Laszivitäten wegzulassen. Aber alle diese Einwände werden immer wieder zurückgestellt gegenüber dem Argument, die Komödien des Terenz seien wie nichts sonst geeignet, die Sitten und Auffassungen, ja das ganze Leben der Menschen kennen zu lernen; und nirgends durchschaue man besser den schmählichen Untergang des Lasterhaften wie den schließlichen Sieg der Tugend. Das ist der wichtigste Sinn all der zahllosen Terenz-Aufführungen an den Universitäten und Lateinschulen des deutschen Sprachraums. Darüber hinaus betont die Zwickauer Schulordnung von 1523, diese Aufführungen hätten auch den Zweck, das Gedächtnis zu stärken, die Geschmeidigkeit des Körpers zu üben und den Schülern bessere Umgangsformen beizubringen. Nicht zuletzt aber sollte durch solche Aufführungen das Interesse der Bürgerschaft an der Schule geweckt werden.

Der Anstoß dazu, an die Stelle bloßer Lektüre und Rezitation ganz programmatisch die Aufführungspraxis zu setzen, ging von Konrad Celtis (1459—1508) aus. Dieser genialische Erzhumanist hatte auf seiner Italienreise (1487/89), die ihn nach Padua, Ferrara, Bologna, Florenz, Rom und Venedig führt, sowohl Pompo-

---

[3]) Vgl. P. Dittrich, Plautus und Terenz in Pädagogik und Schulwesen der deutschen Humanisten, Diss. Leipzig 1915; A. Jundt, Die dramatischen Aufführungen am Gymnasium zu Straßburg, Progr. Straßburg 1881; M. Hermann, Terenz in Deutschland bis zum Ausgang des 16. Jahrhundert (Mitteilungen d. Ges. f. Erziehungs- und Schulgeschichte Bd. III, 1893).

nius Laetus' praktische Erneuerung des antiken Theaters kennengelernt[4]), als auch das neue höfisch-italienische Renaissancetheater in Ferrara, Bologna und Florenz miterlebt. Beides spiegelt sich nachher in seinen eigenen theatralischen Versuchen. Schon im Wintersemester 1486/87 hatte Celtis, angeregt durch seinen Lehrer Agricola[5]), an der Universität Leipzig Interpretationen der Tragödien Senecas abgehalten und den Plan einer Seneca-Gesamtausgabe entworfen. Erschienen sind davon 1487 der „Hercules furens" und die „Coena Thyestis". Bald nach der am 18. April 1487 in Nürnberg erfolgten Dichterkrönung hatte Celtis sodann seinen Weg über die Alpen angetreten. Nach seiner Rückkehr hatte Celtis vorerst selbst keine Gelegenheit, sich theatralisch zu erproben. Wohl aber ermunterte er seinen früheren Krakauer Schüler und nunmehrigen Freund Laurentius Corvinus, Rektor der Pfarrschule zu St. Elisabeth in Breslau, dazu, Aufführungen nach Pomponius Laetus' Vorbild zu wagen. So kommt es, daß die erste bisher bekannt gewordene Aufführung einer altrömischen Komödie im deutschen Sprachraum am 1. März 1500 im Breslauer Rathaus stattfand; Corvinus ließ von seinen Schülern den „Enuchus" aufführen[6]). Als Celtis im Herbst 1497 durch Kaiser Maximilian I. als Professor für Poetik und Rhetorik an die Wiener Universität berufen wurde[7]), fand er hier, im kulturellen Umkreis Maximilians und seines renaissancefreundlichen Hofes, die Atmosphäre, in der auch seine theatralischen Pläne sich entfalten konnten. Als der Kaiser Celtis die Errichtung des „Collegium poetarum et mathematicorum" — nach dem Vorbild von Pomponius Laetus' Poetenschule im Rahmen der römischen Akademie — zugestanden hatte, vergaß Celtis nicht, gemäß diesem Vorbild auch die theatralische Seite zu pflegen. Die Wiener Universität stand damals in solcher Blüte, daß Eder stolz von den „güldenen Zeiten Maximilians" spricht, in denen die Zahl der Studenten manchmal 7000 betrug. Er fügt überschwänglich hinzu: „Es war endlich ein solches Ansehen und Ehrerbietigkeit dieser Schule, die man dem Umgang mit Göttern am ehesten vergleichen kann. Gewiß ist, daß damals keine Schule in ganz Deutschland solchen Ruhm als die hiesige hatte"[8]). Im Wintersemester 1502/3 ließ Celtis durch die Studenten des neuen Institutes mehrere altrömische Dramen im Original aufführen. Aus Celtis' Einladungsepigrammen — möglicherweise den ersten Theaterzetteln im deutschen Sprachgebiet[9]) — wissen wir, daß es sich ebenfalls um den von Corvinus erfolgreich aufgeführten „Eunuchus" des Terenz und um die „Aulularia" des Plautus handelte.

---

[4]) Vgl. K. L. Preiß, Konrad Celtis und der italienische Humanismus, Diss. Wien 1951; dazu M. Dietrich, Pomponius Laetus' Wiedererweckung des antiken Theaters (Maske und Kothurn, Bd. III, 1957), S. 245 ff.

[5]) 1484 erschien die „editio princeps" der Tragödien Senecas in einem Prachtdruck zu Ferrara. Celtis' Lehrer Agricola, der zu dieser Zeit in Italien weilte, regte seine Schüler zum Studium der antiken Tragödie an. Vgl. Preiß, a. a. O., S. 32 ff.

[6]) Vgl. Preiß, a. a. O., S. 279; dazu Bauch in Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Altertum Schlesiens, Bd. XVII, S. 250.

[7]) Vgl. das Berufungsschreiben Maximilians an Celtis bei H. Rupprich, Der Briefwechsel des K. Celtis, München 1934, Nr. 155.

[8]) Vgl. J. Zeidler, Die Schauspieltätigkeit der Schüler und Studenten Wiens, Programm Staatsgymnasium Oberhollabrunn 1888, S. 24.

[9]) Vgl. A. Schütz, Die Dramen des Konrad Celtis, Diss. Wien 1948, S. 9 ff.

Den tiefen Sinn solcher Aufführungen hatte Celtis schon in seiner grundlegenden Ingolstädter Rede vom 31. August 1492[10]) erläutert, wo er die Aufführungen von Dramen ausdrücklich in sein Bildungsprogramm einbezog: „Das ist eine wahrhaft große und beinahe göttliche Sache bei den Alten in der Verwaltung des Staates, daß sie danach strebten, Weisheit mit Beredsamkeit zu verbinden. Um dies zu erreichen, veranstalteten sie öffentliche Schauspiele, in denen sie mit feiner Überredungskunst und aus freien Erfindungen das Gemüt der Zuschauenden zur Tüchtigkeit, Ehrfurcht, Bescheidenheit, Tapferkeit und Duldsamkeit in allen Dingen aneiferten. Sie schreckten die heranwachsende Jugend vor den Lastern zurück und entflammten sie dadurch zum Ruhm, daß jene das, was sie dem Vaterlande, den Freunden, den Gastgebern und den teuren Eltern schuldete, gleichsam in lebenden Bildern aufnahm"[11]). Celtis' Wiener Einladungsepigramme aber beziehen sich z. T. unmittelbar auf das Vorbild des Pomponius Laetus. Das eine: „Pro comoedia Eunuchi ad verbum Latine acta" besagt: „Wer ein altes römisches Schauspiel zu sehen wünscht, wie es die römische Bühne auf dem Forum zu Rom aufgeführt hatte, der eile, sobald der strahlende Phoebus die erste Stunde anzeigt, zur prächtigen Aula der hohen Schule[12])." Das zweite Einladungsepigramm aber: „In actionem Aululariae in aula Viennensi"[13]) lautet in deutscher Versübertragung:

„Wer die Begierde verspürt, ein lateinisches Schauspiel zu sehen,
Wie in den Schulen von Rom oft man's zu schauen bekam,
Und wie's einst das gelehrte Hellas gespielt im Theater,
Während das lauschende Volk vielfachen Beifall geklatscht,
Auf, der komme als Zuschauer eilig zu uns in die Aula,
Wenn das Gehämmer der Uhr Eins auf der Glocke ertönt."

Die Vita Celtis' sagt darüber hinaus: „Er führte als erster Komödien und Tragödien in öffentlichen Hallen (in publicis aulis) nach Art der Alten auf." Es scheint also, daß Celtis auch schon eine Seneca-Tragödie aufführen ließ. Es existiert nämlich ein Epigramm von Celtis mit dem Titel: „In quartam tragoediam Senecae"[14]). Ob es sich dabei um die Ankündigung einer „Phaedra"-Aufführung (in Erinnerung etwa an Inghiramis Phaedra-Leistung) oder um das Argument zur geplanten „Phaedra"-Ausgabe handelt, ist schwer zu sagen[15]). Ebenso schwierig ist es, aus den wenigen uns zu Gebote stehenden Andeutungen die Inszenierungsform zu erschließen, die Celtis als Spielleiter anwandte. Denn Pomponius Laetus bediente sich zweier verschiedener Inszenierungsformen für seine Plautus- und Terenz-Aufführungen. Anfangs, in den Akademie-Aufführungen, ließ er auf

[10]) Celtes, Oratio in Gymnasio in Ingelstadio publice recitata, herausgegeben von H. Rupprich, Leipzig 1932.
[11]) Übersetzung von A. Schütz, a. a. O., S. 9.
[12]) Epigr. IV, 18.
[13]) Epigr. IV, 55. Übersetzung H. Rupprich in O. Rommel, Wiener Renaissance, Wien 1947, S. 264.
[14]) Epigr. II, 82.
[15]) Vgl. Schütze, a. a. O., S. 13, Dort auch Wortlaut des Epigramms.

jener wesentlich einfacheren Terenzbühne spielen, die wir auch Badezellenbühne nennen, weil hier eine Reihe von mit Vorhängen verschlossenen und mit Namentafeln versehenen Türen, deren jede ein anderes Haus bedeutet, nebeneinander gerückt sind. Der Hauptteil der Szenen spielte auf der Vorderbühne, während die Vorhänge für Lauschszenen oder für den Einblick in einen Innenraum besonders geeignet waren. In einer zweiten Entwicklungsphase aber spielten die Pomponianer auf dem Kapitol zu Rom. Es war genau die Zeit, 1486, um die Sulpizio di Veroli, ein enger Freund und Kollege von Pomponius Laetus, seine Vitruv-Ausgabe publizierte — also knapp vor Celtis' Italienreise und Rom-Besuch. In Sulpizios Widmung an den Mäzen der Kapitol-Aufführungen, den Kardinal Raphael Riario, ist nun davon die Rede, diese Aufführungen hätten — genau wie es Vitruv vorschreibt — auf einer fünf Fuß hohen Bühne „in medio foro" auf einer „picturata scena" stattgefunden, d. h. es sei eine bemalte scenae frons mit drei oder fünf durch Vorhänge verschlossenen Türen verwendet worden; ein Sonnensegel aber sei über den Zuschauerraum gespannt gewesen, so daß in etwa, wie schon vorher bei Aufführungen im Palasthof-Theater des Kardinals, der Eindruck eines geschlossenen Theaterraums erweckt wurde. Der Ausdruck „facies picturatae scenae" hat in der Forschung vielerlei Deutungen erfahren. Er ist für die Celtis-Aufführungen in der Aula der Wiener Universität deshalb von Belang, weil Sulpizio sich auf jene Stelle bei Valerius Maximus bezieht, an der es heißt: „Claudius Pulcher schuf der Szenenwand, deren Tafeln vorher unbemalt waren, eine Vielfalt von Farbwirkungen." Sulpizio will damit erklären, daß auch nun, bei den Kapitol-Aufführungen der Pomponianer, die architektonisch gestaltete scenae frons malerisch ausgeschmückt worden sei, d. h. nach dem Brauch dieser Zeit schon mit Berücksichtigung der Schattenwirkungen, aber kaum schon perspektivisch. Eben diese Art der Aufführungen hat Celtis in Rom gesehen. Und wenn wir nun in Johann Joseph Lochers „Speculum academicum viennense" lesen: „Conradus Celtes. Aulam Facultatis Artium sua opera renovavit, variisque picturis condecoravit", dann ist wohl der Schluß erlaubt, anzunehmen, Celtis habe für seine Aula-Inszenierungen der Plautus- und Terenz-Aufführungen ebenfalls, wie die Pomponianer in ihrer zweiten Phase, eine „picturata scena", also eine bemalte Bühnenwand — und nicht bloß eine Badezellenbühne verwendet. Jedenfalls erregten die unter Celtis' Spielleitung veranstalteten Aula-Aufführungen bei den künstlerisch Empfänglichen in Wien großes Aufsehen, ja Bewunderung. Der Rektor der Wiener Universität im Wintersemester 1502/3, Dr. med. Wilhelm Pülinger (Polymnius), ein Freund von Celtis und Mitglied der von diesem gegründeten „Sodalitas litteraria Danubiana", schrieb begeistert in die Universitätschronik: „Es war in der Tat eine der Erinnerung würdige Aufführung, vorher von mir und den anderen noch nicht gesehen: mehrere Komödien wurden in der Aula der Universität mit meiner Zustimmung und in Anwesenheit vieler Zuschauer durch Studenten rezitiert und unter Theaterbeifall („scenico plausu") aufgeführt"[16]). Dieses Echo war sicherlich auch deshalb so

[16]) Vgl. Bauch, Reception des Humanismus in Wien, Wien 1903, S. 152 f. Übersetzung von A. Schütz, a. a. O., S. 12.

stark, weil an der Wiener Universität schon seit 1455 Vorlesungen über antike Dramatik stattgefunden hatten. In diesem Jahr nämlich hielt Magister Johann Mandel aus Amberg († 1484) Vorlesungen über die „Adelphi" des Terenz. 1474 kaufte die Artistenfakultät für ihre Bibliothek u. a. die Tragödien Senecas; und 1480 hielt Erasmus Parnagel ebenfalls Vorlesungen über Terenzkomödien[17]).

Konrad Celtis war am Renaissance-Theater des deutschen Sprachgebietes jedoch auch als Spielleiter eigener Dramen beteiligt. Die Gattung, die er mit einführen half, war die bei höfischen Festlichkeiten beliebte der Huldigungsspiele. Das Huldigungsspiel existiert im deutschen Sprachraum — im Gegensatz zum italienischen Theater — nicht im Intermedienbereich, sondern als selbständige Gattung, wobei da und dort derjenige, dem die Huldigung zugedacht war, schließlich selbst mitten ins Spiel trat und es zur Apotheose führte.

Der erste, der sich im deutschsprachigen Bereich auf diesem Gebiet als Dramatiker und Spielleiter erprobte, war Josef Grünpeck-Boioarius († nach 1530). Er ließ in Augsburg zur Ankunft des Kaisers von jungen Patriziersöhnen ein allegorisches Gerichtsspiel aufführen. Wir erleben hier den ersten Fall, in dem die im Fastnachtspiel so beliebten Gerichtsszenen auf das Humanistentheater herüberwirken. „Virtus" (Tugend) wird von ihrer Gegenspielerin, der Weltlust (hier „Fallacicaptrix" genannt) verfolgt, gehetzt, verleumdet, so daß sie durch die Lande flieht — bis sie schließlich nach Augsburg kommt, wo sich eben der Kaiser aufhält. Ihn bitten nun beide: Virtus und Fallacicaptrix um eine Entscheidung in diesem Zwist um das Ethos der Welt. Der Kaiser setzt einen Gerichtshof ein, vor dem beide ihre Vorzüge verteidigen; schließlich aber entscheidet sich der Kaiser zugunsten der Tugend und verbannt die Weltlust von seinem Hof[18]).

Diese Gattung der „Kaiserspiele" (Ludi Caesarei), die im Barockzeitalter dann zu höchster Vollendung der theatralischen Macht-Repräsentation entwickelt wird, errreicht schon im Rahmen des österreichischen Renaissancetheaters eine erste Vollendungsstufe in den von hohem Schwung getragenen Huldigungsspielen von Konrad Celtis. Gestalten der antiken Mythologie werden da „in freier Verwertung heimischer Gegebenheiten und klassischer Formen"[19]) auf die Bühne gebracht, so daß inmitten all dieses Symboltheaters zugleich ein glanzvolles Zeitbild zum Leben erwacht. Festliche Aufzüge, Instrumentalmusik, Tanz und Gesang verbünden sich mit einem Dialog voll rhetorischer Steigerungen, aber auch mit überaus wirksamen pantomimischen Zügen. Der „Ludus Dianae", ein fünfaktiges Spiel, in dem jeder Akt mit Gesang und Tanz abgeschlossen wird und dessen Musik erhalten blieb, wurde von Celtis selbst und einigen seiner humanistischen Freunde aus der „Sodalitas litteraria Danubiana" im März 1501 auf dem Schloß von Linz vor dem Kaiser, der Kaiserin Bianca Sforza, den Herzogen von Mailand und dem ganzen Hof aufgeführt. Der Kaiser hatte das Hoflager nach Linz verlegt, um dort gemeinsam mit einem Kreis von Humanisten den

[17]) Vgl. H. Rupprich, Das mittelalterliche Schauspiel in Wien (Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, N.F. 3. Bd. Wien 1943), S. 63.

[18]) Vgl. F. Moser, Die Anfänge des Hof- und Gesellschaftstheaters in Deutschland (Theater und Drama, Bd. 16), Berlin 1940, S. 32 f.

[19]) Vgl. H. Rupprich, Das mittelalterliche Schauspiel in Wien, a. a. O., S. 66.

Fasching zu feiern. Celtis' Freund Grünpeck spielte den Merkur und sprach den Prolog. Umgeben von ihren Nymphen, von Faunen und Satyrn, zieht die Jagdgöttin Diana ein und widmet dem Kaiser huldigend ihren Bogen, Köcher und Wurfspieß. Ein Loblied auf das Kaiserpaar erklingt und die Nymphen umtanzen die Göttin. Der zweite Akt gehört einem Huldigungsaufzug des Sylvanus. Im dritten Akt erscheint Bacchus, gespielt vom jungen Dichter Vinzenz Lang (Longinus Eleutherius), mit Faunen und Satyrn; sie alle tanzen ein Ballett und singen vierstimmig zu Flöte und Zither. Der Kaiser selbst wird in die Aktion einbezogen. Bacchus trug einen Lobspruch auf den heimischen Wein, auf die Weinstadt Wien und besonders auf den Kahlenberger Tropfen vor; sodann aber warf er sich, das Theaterspiel zur Staatsaktion erweiternd, aus der Szene heraus dem Kaiser zu Füßen und bat ihn um den Dichterlorbeer. Tatsächlich erhob sich der Kaiser, küßte den jungen Dichter, reichte ihm den Jaspisring und kränzte sein Haupt mit der Lorbeerkrone. Der Kaiser trat so selbst in das Spiel und schuf damit den Höhepunkt der Aufführung. Der Chor der Satyrn und Bacchantinnen singt eine dreistimmige Dank-Ode. Der vierte Akt ist einem komischen Intermezzo gewidmet: der trunkene Silen kommt auf einem Esel einhergeritten, lustig und polternd, und bittet — „stotternd, mit unsicherer Stimme und schwankenden Füßen" — den Kaiser, durch die Mundschenken den Wein kredenzen zu lassen: „dann wurden" — so heißt es im unmittelbar nach der Aufführung hergestellten Druck — „goldene Becher und Schalen von königlichen Mundschenken herumgereicht, während Pauken erklangen und Hörner schallten". Der Schlußakt sodann vereint noch einmal alle Mitwirkenden zu einer großen Ensemble- und Huldigungsszene. Diana hält eine Anrede an den Kaiser und die Kaiserin und wünscht ihnen viele Söhne, worauf die Göttin mit all ihren Begleitern in ihre Wälder zurückkehrt. „Nach der Aufführung des Spieles bewirtete der göttliche Maximilian am folgenden Tage alle Darsteller — es waren vierundzwanzig an der Zahl — bei einem königlichen Mahle und beschenkte sie mit königlichen Gaben", so heißt es nach Abschluß des Spieltextes im Druck vom Mai 1501[20]).

Hier also galten nicht Plautus und Terenz als Vorbilder. Vielmehr ging es Celtis in Wort, Tanz und Musik, in Allegorie und prunkvollem Kostüm, wohl auch in entsprechender Gebärde, um einen theatralischen Panegyricus. Merkur trat hier, wie wir aus einem analogen Holzschnitt zu Celtis' „Amores" schließen können, in einem damals zeitgemäßen weiten Junkergewand auf, zu dem jedoch alle die antiken Attribute kamen: der bekränzte Flügelhut, die Flöte in der einen, der Schlangenstab in der anderen Hand. Anstelle der Flügelschuhe freilich besitzt Celtis' Merkur gefiederte Vogelfüße mit Krallen. Diana erscheint „corniculata" (gehörnt) auf der Bühne, also mit dem halbmondförmigen Horn auf dem Haupt, weil hier Diana gleichzeitig als Mondgöttin gilt. Den Waldgott Silvanus, der den Kaiser auffordert, endlich dem Drachen (= den Türken) das Haupt abzuschlagen, spielte wahrscheinlich Celtis selbst. Bacchus (den Lang spielte) trat

---

[20]) Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Vgl. A. Schütz, Die Dramen des Konrad Celtis, Diss. Wien 1948.

gehörnt auf die Szene. Doch war der wohlbeleibte Weingott mit einem zeitgenössischen knielangen Rock bekleidet. In der Rechten hielt er Weintrauben, in der Linken den weinlaubumkränzten Thyrsusstab. Der Eintritt des Kaisers selbst in das festliche Spiel stellt in dieser Form der Eingliederung einer festlich-zeremoniellen Regierungshandlung in das theatralische Spiel für das deutsche Sprachgebiet ein Novum dar[21]). Celtis beginnt damit die Entwicklungslinie, die im Barockzeitalter sodann beim Roßballett und gar manchem anderen Festspiel einmündet, in dem der Herrscher selbst eingreift, um die Handlung zur strahlenden Gloriole zu führen[22]). Celtis hat in seinem Diana-Spiel sicherlich versucht, der aus Italien stammenden Kaiserin zu zeigen, daß es gegenüber den Mediceer-Festen und ihren vom prachtliebenden Lorenzo de' Medici geförderten Huldigungsspielen sowie gegenüber der Mailänder Form solcher Fürstenspiele, wo Bernardo Bellincioni am Hof des Lodovico Sforza mythologische und pastorale Festspiele bereitgestellt hatte, für die der Moro selbst die Vorlage gab und Leonardo da Vinci den szenischen Apparat entwarf, auch eine deutsche Form gäbe, die den romanischen Vorbildern ebenbürtig sei. Schon die Einfügung einer echten italienischen Frottola als zweiten Chor zeigt die Konzessionen, die Celtis der Kaiserin und ihren Vettern gegenüber machte[23]). Zum Unterschied von italienischen Aufführungen handelte es sich hier freilich um ein dekorationsloses Spiel, das sich in der Mitte des Festsaals begab. Die Zuschauer saßen in Reihen, die entlang von drei Wänden aufgestellt waren. Die vierte Wand aber besaß eine vorhangumkleidete Tür für die Auftritte der Darsteller. Und der Kaiser saß gemeinsam mit der Kaiserin und den Herzogen von Mailand, inmitten seines gesamten Hofstaates auf der der Türwand genau entgegengesetzten Seite auf einem nach vor gerückten Podium, zu dem einige Stufen führten. Das Spiel entwickelte sich in Aufzugsform, d. h. alle Darsteller zogen ein, sowie die Majestäten Platz genommen hatten und umgaben jeweils im Halbkreis den oder die Darsteller, die das betreffende Bild zu bestreiten hatten.

In einem zweiten Huldigungsspiel von Celtis, der „Rhapsodia, laudes et victoria de Boemanis", das 1504 in Wien öffentlich aufgeführt wurde[24]), verherrlicht Celtis den Sieg Maximilians am 12. September 1504 bei Wenzenbach über die böhmische Soldatesca, der praktisch den bairischen Erbfolgekrieg abschloß. Der Kaiser selbst war bei dieser Aufführung nicht anwesend; jedoch nahm an ihr ein verhältnismäßig großer Kreis teil, der aus Hofleuten und Humanisten bestand. Auch hier wieder greifen Dialog, Tanz und Chorgesang ineinander über. Und das seltsamste: der Kaiser selbst tritt, wohl von einem Studenten gespielt, auf. Er sitzt inmitten der sieben Kurfürsten auf der Bühne. Im Titel des Drucks heißt es, dieses „Rhapsodia"-Spiel sei zu Ehren des göttlichen Maximilian Augustus von den sieben Kurfürsten, dem Kaiser, Phoebus, Merkur, Bacchus und den neun in

---

[21]) Natürlich gab es in Italien und England vorher schon höfische Spiele, in denen die Gefeierten selbst auf der Bühne erschienen. Vgl. K. L. Preiß, Konrad Celtis und der italienische Humanismus, Diss. Wien 1951, S. 286 f.

[22]) Vgl. F. Moser, Die Anfänge des Hof- und Gesellschaftstheaters in Deutschland, Berlin 1940, S. 31 ff.

[23]) Vgl. A. Schütz, a. a. O., S. 129. [24]) Druck Augsburg 1505.

Maske auftretenden Musen („personatas") bei einem öffentlichen Schauspiel in Wien im Jahre 1504 aufgeführt worden. Der Herold verkündet, die Schüler würden in Gesängen den kaiserlichen Sieg feiern und Paresiphanus ruft daraufhin Phoebus sowie die neun Musen herbei. Auch Merkur eilt herzu und Bacchus will die Musen, Becher schwingend, umtanzen. Das Lob der Musen aber feiert nicht nur den Böhmensieg des Kaisers und seine Jagderfolge, sondern die Musen beschwören den Kaiser auch, er möge sowohl die Türken, als auch die böhmischen Ketzer vernichten. Schon nähert sich ein Dichter — hier als Typus begriffen — dem Thron, bittet den Kaiser um die Befreiung Konstantinopels und erheischt den Lorbeer. Nach der Krönung umtanzen die Musen Apollo und wünschen dem Kaiser den Sieg. Bacchus und die Satyrn schließen sich an. Merkur greift empfehlend ein; der Kaiser (auf der Bühne) verspricht Huld und Gnade. Merkur aber verabschiedet die Zuschauer und bittet auch sie um Gunst für die Musen[25]).

Die Aufführung fand vermutlich im Haus des Poetenkollegiums, dem Wiener Zisterzienserkloster St. Anna, statt. Daß Celtis sein Spiel nicht Komödie, sondern Rhapsodie nennt, charakterisiert deutlich genug den musikalisch und tänzerisch gelösten, improvisatorisch-panegyrischen Grundzug auch der Aufführungsform. Gerade das panegyrische Moment aber forderte vom Wort her die gehoben-rhetorische Sprech- und Darstellungsform. „Elegante Handhabung der lateinischen Eloquenz" forderte man von den Studenten des „Collegium poetarum et mathematicorum", die als Gesandte von morgen ihren Mann zu stehen hatten. Sieht man das Personenverzeichnis der an der Aufführung der „Rhapsodia" mitwirkenden Studenten an, dann merkt man sofort, daß der Adel hier seine Söhne herschickte, um ihnen die rhetorische Ausbildung für ihre spätere diplomatische Tätigkeit angedeihen zu lassen[26]). Die weiblichen Rollen — Clio, Thalia, Melpomene, Euterpe, Terpsichore, Calliope, Urania — wurden dabei sämtlich von männlichen Studierenden gespielt. Daß die „Rhapsodia" durch zwei Gestalten eröffnet wird, die als „evocator" und „proclamator" bezeichnet werden, entspricht einer Herold-Tradition, die sonst im Fastnachtspiel des 16. Jahrhunderts zu Hause ist, wo die „Einschreier" jedesmal das erste Wort erhalten. Die Szene, in der Apoll die neun Musen herbeiruft, erinnert sehr an Dürers entsprechenden Holzschnitt in den „Melopoiae" — wie Celtis und Dürer ja oft zusammenarbeiten und einander inspirieren. Aus diesem Holzschnitt[27]) ersehen wir, wie die neun Musen bei Celtis kostümiert waren: in hochgeschlossenen Kleidern und Hauben wie vornehme Frauen des 15. oder 16. Jahrhunderts. Auf den Köpfen aber tragen sie Lorbeerkränze und in den Händen Musikinstrumente, freilich keine antiken, sondern außer der Flöte noch Horn, Geige, Posaune, Laute, Trommel, Pauke, Zither und Sackpfeife[28]). Der Gesang der Musen aber nimmt innerhalb des

---

[25]) Vgl. H. Rupprich, Das mittelalterliche Schauspiel in Wien, a. a. O., S. 67.
[26]) Vgl. A. Schütz, a. a. O., S. 136 ff.
[27]) Melopoiae Sive Harmoniae Tetracentiae super XXII genera corminum Heroicorum Elegiacorum Lyricorum et ecclesiasticorum hymnorum von Peter Tritonius, 1507 (Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek), fol. 10.
[28]) Vgl. A. Schütz, a. a. O., S. 142.

Spieles breiten Raum ein; eben dabei handelt es sich um Rhapsodien, also um „episch-deklamatorische Heldengesänge nach altem Stil".

Die Poetenkrönung erfolgt hier nur als Symbolum; sie wurde ja nicht vom Kaiser selbst, sondern vom Darsteller des Kaisers, vorgenommen. Die Chorgesänge und Tänze des Bacchus, der Musen und der Satyrn, die nun folgen, spielen sich ähnlich feierlich-gravitätisch oder — im Fall der Satyrn — im Groteskrhythmus ab wie im „Ludus Dianae"[29]).

Den Abschluß bildet die Schutzerklärung des Kaiser-Darstellers an die Musen und Merkurs „plaudite"-Aufforderung an die Zuschauer. In den Chören des „Ludus Dianae" und der „Rhapsodia" aber erprobt Celtis als erster die von ihm inaugurierte „Humanistenode"[30]). Sie setzt metrische lateinische Texte voraus; die Vertonung ist „taktfrei und rein metrisch", wobei nur zwei Notenwerte, die Brevis (= metrische Länge) und die Semibrevis (= metrische Kürze) Anwendung finden. Auch läßt die Humanistenode nicht zu, daß, wie in der „Musica reservata", mehrere Silben auf einen Ton gesungen werden. Desgleichen gibt es in diesen Chören keinerlei Textwiederholung innerhalb der Strophe[31]), während die „Musica reservata" endlose Textwiederholungen kennt. Neu an der Humanistenode aber ist vor allem ihre Mehrstimmigkeit. Die italienischen Frottolen waren in der Regel nur einstimmig. Diese von Celtis in seinen Chören eingeführte Mehrstimmigkeit ist „isometrisch", d. h. „alle Stimmen singen gleichzeitig dasselbe Metrum, also auch dieselbe Textsilbe"[32]). Das heißt aber nichts anderes, als daß es hier um den Primat des Wortes geht: Celtis wollte, daß der Text von den Zuschauern verstanden wurde. Alles Metrische schließlich wurde von Celtis quantitierend bewertet. Der erste Chor im „Ludus Dianae" ist die erste bisher bekannte Humanistenode. Die Ausführung ging z. T. falsettierend (im Diskant und Alt) vor sich. In der Nachfolge berufen sich dann zahlreiche andere Dramatiker und Lyriker immer wieder auf den Vorgang von Celtis.

Von Celtis stammt auch ein dritter, bisher noch nicht wieder aufgefundener Ludus, der, wie eine Aufzeichnung meldet[33]), 1506 „unter großer Beteiligung von Adeligen und Bürgern (magna frequencia procerum et ciuium) vor König Maximilian aufgeführt" worden ist. Auch ein Holzschnitt von Hans Burgkmair d. Ä. als Vorsatzblatt zur Ausgabe des verschollenen Ludus ist erhalten geblieben[34]). Aus ihm ergibt sich, daß es sich bei diesem dritten Ludus um ein allegorisches Spiel um die unter dem Schutz des Kaisers gepflegten Disziplinen des Poetenkollegiums und der Universität in Verbindung mit dem Parisurteil handelt.

Von diesem dritten Celtis-Ludus aber ist nur ein Schritt herüber zum großartigen Humanistenspiel von Wollust und Tugend, das der Abt Benedictus Chelidonius (†1521) am 20. Februar 1515 zum Fürstenkongreß in Wien durch adelige Schüler des Schottengymnasiums aufführen ließ[35]).

[29]) Die Noten sind nicht erhalten.
[30]) Vgl. O. Rommel, Wiener Renaissance, Wien 1947, S. 13 ff.
[31]) Vgl. A. Schütz, a. a. O., S. 147 ff. mit Beziehung auf eine noch unpublizierte Arbeit von R. Pirker.
[32]) Ebenda, S. 155.
[33]) Original in der Österreichischen Nationalbibliothek; vgl. A. Schütz, a. a. O., S. 166.
[34]) Im Besitz der Albertina, Wien.
[35]) Vgl. den nachfolgenden Aufsatz von Margret Dietrich.

So ist der Erzhumanist als Spielleiter und Dramatiker an der Entwicklung des Humanisten- und Renaissance-Theaters im deutschen Sprachgebiet, vor allem in Österreich, sehr aktiv beteiligt. Er darf als einer der ersten angesehen werden, die den Weg des Pomponius Laetus ebenso wie den der italienischen Intermedienkunst ganz früh schon selbständig für die Gegebenheiten des deutschen Sprachraums umformten.

CHELIDONIUS' SPIEL: „VOLUPTATIS CUM VIRTUTE DISCEPTATIO", WIEN 1515

Versuch einer Rekonstruktion der Inszenierung

Von Margret Dietrich (Wien)

An einem der Tage zwischen dem 23. und 25. Februar[1]) des Jahres 1515 spielten die adeligen Schüler des Wiener Schottenklosters unter der Leitung ihres Lehrers Johannes Chilimarus[2]) in einem Saal der Wiener Hofburg[3]) das burlesk-pädagogische Huldigungsspiel: „Voluptatis cum Virtute disceptatio[4])."

Die Aufführung fand zu Ehren der kleinen, damals zehnjährigen Erzherzogin Maria von Österreich, Herzogin von Burgund, designierten Königin von Ungarn, Schwester des späteren Kaisers Karl V. — und zu Ehren des Kardinaldiakons von S. Angelo, Matthäus Lang, statt, der als einer der gewiegtesten Diplomaten seiner Zeit damals gerade die Vorbereitungen für den Fürstenkongreß und die berühmte Kinderhochzeit des Jahres 1515 im Auftrag Kaiser Maximilians durchführte. Neben ihnen bildeten Angehörige der Hofgesellschaft das erlauchte Auditorium des Spiels.

Daß die Aufführung vor der kleinen Herzogin in lateinischer Sprache stattfand, mag nicht verwundern, wenn man die Rede zur Kenntnis nimmt, mit der Sebastian Wunderl[5]) ein Jahr vorher die Ankunft des Kindes in Wien gefeiert

[1]) Der Druck des Spiels (Impressum Viennae Pannoniae per Joannem Singrenium Expensis uero Leonardi Alantse, quinto Idus Iunii, Anno MDXV) gibt als Aufführungstag, für den es wohl ursprünglich bestimmt war, „Decimo Cal. Martias" an; da 1515 kein Schaltjahr war, hätte es sich dabei um den Faschingsdienstag, 20. Februar 1515, gehandelt. Der beim Spiel anwesende Kardinal Matthäus Lang aber traf erst am 23. Februar in Wien ein (vergleiche Cuspinianus, Diarium, abgedruckt in: Rerum Germanicarum. Scriptores, ex Bibl. M. Freheri, herausgegeben von B. G. Struvio, Argentorati 1717, II. Bd., S. 596) und verließ Wien bereits wieder am 25. Februar, nachdem er den 24. Februar zum Großteil der kleinen, designierten Königin von Ungarn, Erzherzogin von Burgund, Maria, gewidmet hatte (vergleiche Ricardi Bartholini Hodoeporicon, abgedruckt und herausgegeben von Struvio, Straßburg 1717, II. Bd., S. 620 f.).

[2]) In dem M. Denis (Wiens Buchdruckergeschichte bis 1560, Wien 1782 f.), den Johann Kiellmayer vermutet, der „1535 als Doctor der Arzneykunst Procurator der sächsischen Nation war".

[3]) Apud D. Mariam serenissimam Hungarorum Reginam designatam, wie es in dem Widmungsschreiben des Druckes heißt.

[4]) Ein Exemplar liegt in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien; ein zweites in der Bayrischen Staatsbibliothek München.

[5]) Oratio ad salutandam illustrissimam Principem et dominam, dominam Mariam Archiducissam Austriae, Ducissam Burgundiae, Sponsam designatam Ludovici Vngariae, Boemiaeque Regis serenissimi. Etc. Nomine florentissimi studii Viennensis Pannoniae, per Sebastianum Bunderlium, ibidem Collegam habita. Anno MDXIIII, Vietor-Singrenius imprimebant.

hatte und in der er ihr eine großartige Kenntnis des Lateinischen nachrühmt. Auch die englischen Botschafterberichte an Heinrich VIII. heben die Lebendigkeit ihres Geistes besonders hervor[6]).

Verfasser des Spieles war Benedictus Chelidonius, ein Mönch aus dem Sankt Ägidienkloster in Nürnberg[7]), der erst kurze Zeit vorher an das Wiener Schottenkloster gekommen war, als dessen Abt er von 1518 bis zu seinem Tode 1521 tätig sein sollte[8]).

Chelidonius, der auch sonst als Verfasser musischer, historiographischer und theologisch-kritischer Werke bekannt ist[9]), stand in Nürnberg und in Wien in engem Kontakt zu den führenden Humanistenkreisen, wie aus zahlreichen Briefen, Widmungsschreiben, Distichen und sonstigen an Personen gerichteten Versen hervorgeht[10]). Der humanistenfreundliche Kaiser selbst stand ihm mit großem Wohlwollen gegenüber, ernannte ihn zu seinem Historiographen und mag wohl auch nicht unbeteiligt gewesen sein an der Übersiedlung des Chelidonius von Nürnberg nach Wien.

Des Chelidonius dramatisches Werk, das die adligen Schottenzöglinge in diesen Febertagen in der Hofburg aufführten, stand als Huldigungsspiel ganz im Zeichen des Kaiserhauses. Schon der anonyme Titelholzschnitt des Druckes, in dem Hercules mit dem habsburgischen Wappen im Schild auftritt, sowie die Widmung, in der der Kaiser dem Hercules verglichen wird, sprechen eine solche Huldigung aus; doch das Spiel selbst gipfelt darin, daß der Enkel des Kaisers, Marias Bruder Karl, Erzherzog von Burgund, als Rollenfigur auftritt, als Richter im Streit zwischen Wollust und Tugend — eine Rollenfigur, die an diesem Abend

---

[6]) Vgl. J. S. Brewer, Letters and Papers foreign and domestic, of the reign of Henry VIII., London 1864, Vol. II, Part. I, 31. July 1515.

[7]) Pater Berthold Sengschmitt, Chronist des Benediktinerstiftes zu den Schotten in Wien, zitiert ihn im 2. Bd. seiner Chronik in den Tabellen „Benedikt I., Chelidonius, gleichfalls Profeß zu S. Egid in Nürnberg, postulirt 1518, stirbt 1521." Sengschmitt war Archivar des Schottenklosters in Wien und stellte 1846 f. diese Chronik zusammen als Urkundenreferat über vorliegende Dokumente aus den Jahren 1418 bis 1699. Für jede Urkunde wird der jeweilige Scrinus angegeben, der dieselbe birgt. Die Urkunden, auf die sich Sengschmitt bezieht, existieren heute im Schottenklosterarchiv nicht mehr. In „Strabi Fuldensis ... Hortulus ...", Norimbergae 1512 widmet er 17 Distichen: „Joanni Stabio Diui Cesaris Max. Chronographo. F. Benedictus Chelidonius;" nennt sich hier also Frater, wie in verschiedenen anderen späteren Dokumenten auch.

[8]) Zur Person des Chelidonius, seinen Schriften, der Textkritik und Motivgeschichte seines dramatischen Werkes vergleiche: Markus Reiterer, „Die Herkulesentscheidung von Prodikos und ihre frühhumanistische Rezeption in der ‚Voluptatis cum Virtute disceptatio' des Benedictus Chelidonius", Diss. Wien 1957. Die text- und quellenkritisch ausgezeichnete und überreiche Arbeit bringt auch einen Abdruck sowie eine Übersetzung des Schauspiels.

[9]) Vgl. M. Reiterer, a. a. O.

[10]) Unter den Humanisten- und Künstlerfreunden des Chelidonius aus der Nürnberger Zeit sind uns so bedeutende Namen wie Willibald Pirckheimer, Albrecht Dürer, Conrad Celtis, Johannes Cochläus, Christoph Scheuerl, Georg Spalatin, Beatus Rhenanus, Johannes Heß usw. bekannt; unter denen der Wiener Zeit finden wir so berühmte Namen wie Johannes Stabius, Tannstetter (Schüler von Celtis), Sebastian Bunderlius, Ambrosius Saltzer, Andreas von Mergentheim, Camers (G. R. Vellini aus Camerino, früher Professor zu Padua, jener Universitätsstadt, deren Geistigkeit wohl mit am stärksten auf den deutschen Humanismus gewirkt hat).

von dem jungen Grafen Nicolaus zu Salm jun. dargestellt wurde. Der damals fünfzehnjährige Enkel des Kaisers, Karl, begab sich gerade in diesem Jahr von den Niederlanden nach Spanien, als Erbe der vereinigten kastilisch-aragonischen Länder, um dort die Herrschaft anzutreten. Im Zuge der habsburgischen Hauspolitik, in deren Zeichen der Fürstenkongreß ja stand, maß man in diesem Augenblick dem jungen Karl schon eine so bedeutende Stellung bei, wie er sie später dann ja auch tatsächlich einnehmen sollte[11]).

Doch nicht nur als Huldigungsspiel, wie es Celtis und andere schon vorgebildet hatten, nicht nur als Erneuerung antiken theatralischen und mythologischen Kultur- und Bildungsgutes, wie es dem Kreis um Christoph Scheuerl und Wolf Stromer[12]) in Nürnberg vorgeschwebt haben mochte (im Anschluß auch an die Seneca-Ausgaben des Celtis aus dem Jahre 1487) tritt uns des Chelidonius Drama entgegen; viel tiefer liegen die Wurzeln, die solche bunte, theatralische Erscheinungswelt — wenn auch in Hexametern und sapphischen Chorstrophen — zu Tage förderten.

Auf der Suche nach den Motiv-Vorbildern hat in überzeugender Weise M. Reiterer in seiner Dissertation über die „Disceptatio" die Abhängigkeit des Chelidonius in der Bild-, Text- und Wortgestaltung von Sebastian Brants „Narrenschiff" und Jakob Lochers lateinischer Übersetzung desselben dargestellt; daneben aber deckte er sehr mit Recht auch die Zusammenhänge mit den mittelalterlichen Salbenkrämerspielen, mit den Teufelsszenen der Mysterienaufführungen, der Fastnachtsspielaufzüge und der Bauernspiele auf.

Mit Lust geradezu komponiert ja Chelidonius diesen volkstümlichen Gestaltenkreis der Figuren, die Auftritte des Praeco als eine zahme Art deutsch-spre-

---

[11]) Fünf Jahre vorher schon hatte Joannes Pinicianus, der dem Kreis um Locher zugehörte, ebenfalls ein Huldigungsspiel geschrieben, in dem der junge Erzherzog Karl als Rollenfigur auftrat: „Virtus et Voluptatis", und dieses Spiel vor dem Kaiser aufführen lassen. (Vgl. Reiterer, a. a. O., S. 329 ff.) — Noch im Jahre 1520 stellte man Karl anläßlich seines Einzuges in Antwerpen als sogenanntes „lebendes Bild" das Thema von Herkules am Scheidewege vor Augen: „Hypothesis decimi spectaculi: Ostendetur decimo pegmate Autocrator qui ebrietate, luxu, illecebris, voluptatibus, contemptis, *φιλοπονίαν*, magnanimam viraginem Palladi perquam similem amplectetur. Quae sane virgo licet tota armis horreat et vepres potius quam rosas calcet, talis tamen est, vt generosos animos nutrire soleat praemio, honore immortalitateque dignos. Ad huius spectaculi argumentum pertinet Hercules ille a Prodico Chio et Xenophonte celebratus, cuius etiam meminit Basilius magnus In libello cui titulus De Legendis antiquorum libris, scribit autem, quod Herculi adolescenti diu multumque ambigenti, vtram viam ingrederetur, duas enim ante se spectabat, vnam voluptatis, Virtutis alteram, geminae matronae occurrerunt, quarum prior Virtus, posterior Viciositas, haec autem erat excultissima delicias, luxus, risus, iocos, voluptates, secum trahens, nihil non illecebrarum ostendens, nihil non praemiorum promittens, quo adolescentis animum allectaret. Illa vero horrida tota, laborique assueta, famem, sitim, hymbres, sudores, erumnas, tam terra quam mari perferendas pollicita est, praemium vero illarum fore immortalem fieri, Hercules vero magno animo despecta voluptate, tandem virtutis viam ingressus est, vnde et in deorum catalogum relatum fuisse fabulata est antiquitas." (Vgl.: Hypotheses sive argumenta spectaculorum . . ., Petrus Aegidius und Cornelius Grapheus, Antwerpen 1521, Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek, Signatur 46. G. 45; abgedruckt bei Freher-Struvio, a. a. O., Antwerpen 1717.)

[12]) Vgl. Theodor Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806, Nürnberg 1900, S. 37 ff.

chender Einschreier, des Satan, des Bauernlümmels Epikur, der wilden Männer Antäus, Geryon und Cacus, in den strengen Rahmen seiner kunstvoll aufgebauten Gerichtsverhandlung hinein; sie sind die Streitenden und recht Prügelfreudigen, denen juridisch ein großartiger Prozeß gemacht wird: mit Delikt, Streit und Anklage im ersten Akt, mit der Zeugenanführung im zweiten Akt, dem Urteil, der Preisverteilung, der Huldigung und der Bestrafung im dritten Akt.

Humanistische Bildungswelt von hohen Ansprüchen, pädagogisches Wirkungsziel bei Zuschauern und Mitspielenden, lustiger Fastnachtsspaß für alle Beteiligten sowie Huldigungsspiel sind in Chelidonius Werk, das er „heroicis versibus" schreibt, zu einem so lebendigen Ganzen zusammengeflossen, wie man es in dieser Zeit wohl noch nicht an anderen Orten in deutschen Landen gesehen haben mochte; wie uns zumindest die aus jener Zeit erhaltenen Texte es sonst nicht berichten.

Wie aber sah die Bühne aus, auf der die jungen Leute ihre Kunst produzierten? Wie traten sie mit ihren „progymnasmatibus" auf? Welche szenische Einrichtung verlangt das Spiel?

Kann man auch hier, wie Reiterer das für die Motivgeschichte der „Disceptatio" so überzeugend nachgewiesen hat, an die Vorbilder von Jakob Locher und Sebastian Brant anschließen, etwa an ihre Terenzbühnenvorstellung, wie sie in dem Straßburger Terenz Grüningers zum Ausdruck kommt, oder an Jakob Lochers Freiburger Schultheateraufführungen?[13])

Seltsam berührt, daß von den szenischen Termini technici, die Jakob Locher, der Philomusus, in den Texten und Vorworten seiner Werke sowie in seinem Vorwort zur zweiten Auflage der Grüningerschen Terenzausgabe gebraucht, bei Chelidonius, der sich Musophilus nennt — und mit der Umkehrung des Namens sicherlich seine geistige Nähe zu Locher bezeugen wollte, nicht einer zu finden ist. Weder das eigenartige „anabathron" noch ein amphitheatralischer Zuschauerraum werden erwähnt; es gibt keine geschmückten Säulen für die Szenenwand, keine kostbaren Vorhänge, keine Vertäfelungen und Bilder, wie Locher sie an dem Gesamttheaterbild der Straßburger Terenzausgabe bewundert; es gibt auch kein „proscenium", wie Locher es für seine Aufführungen benutzte[14]), und gelelentlich auch mit einem Versatzstück versah, wie im „Judicium Paradis" (1502), in dem ein Baum eine Rolle spielt, an dessen Füßen Paris träumt.

So stark die Motiv-, Begriffs- und Vorstellungswelt der „Concertatio" aus Lochers Narrenschiff-Bearbeitung „Stultifera navis" auf die Gestaltung der „Disceptatio" einwirkte, so wenig schließt Chelidonius an die szenischen Einrichtungen der Dramen Lochers an. Ob er die Schulaufführungen Lochers gesehen hat, muß sehr in Frage gestellt werden; die Chorpartien am Aktschluß, die Lochers Dramen auszeichneten und die auch bei Chelidonius gestaltet sind, können den Zweifel nicht aufheben; denn seither waren solche Chorpartien auch von Reuchlin[15]) und Celtis[16]) in ihren Spielen gestaltet worden. Das Interesse, das Chelido-

[13]) Vgl. W. Michael, Die Anfänge des Theaters zu Freiburg im Breisgau, Diss. Freiburg/Br. 1934.
[14]) Jakob Locher, Prolog zu „Tragedia de Thurcis et Suldano", Straßburg 1497.
[15]) „Henno", 1498 (spätere Ausgaben mit mehrstimmigen Chören).
[16]) „Ludus Dianae", 1501; Rhapsodia", 1504.

nius an den „Melopoiae" (1507) des Petrus Tritonius und Conrad Celtis nahm, macht es um so leichter, in dieser Hinsicht Jakob Lochers Dramatik und die Praxis seiner Schüleraufführungen als Vorbild für die szenische Gestaltung der „Disceptatio" außer acht zu lassen.

Weit eher kommt man zu einer Antwort auf die Frage nach der szenischen Gestaltung des Spiels, wenn man die Fastnachts- und Bauernspielzüge der „Disceptatio" näher ins Auge faßt.

Solche Fastnachts- und Bauernspiele, Aufzüge wilder Männer beim Schembartlaufen zu beobachten, hatte Chelidonius wohl in seiner Jugend in Nürnberg reichlich Gelegenheit gehabt. Theodor Hampe[17]) berichtet darüber, daß die Schembartläufer regelmäßig eine sogenannte „Hölle" mitzogen, in die am Schluß der Lustbarkeit dann alles hineinwanderte, was verbrennungswert erschien, Requisiten: „wie ein Venusberg, ein Backofen, worin Narren gebacken wurden, ein Teufel, der die bösen Weiber fraß (aus Puppen hergestellt), ein Vogelherd, auf dem man Narren und Närrinnen fing, ein Kram mit einer Krämerin, die allerlei Narrenwerk feil hatte" — oder auch Menschen: „Frau Venus, Thonheuser, ein doctor, ein narr, ein paur, ein zigeuner" usw., wie noch eine Chronik aus dem Jahre 1518 berichtet[18]). Doch sieht er hierin schon — da die Spielelemente überhand nehmen — einen Reflex der Fastnachtsspiele. Wie aber sahen diese in Nürnberg in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aus? Hampe beschreibt ihre szenische Aufmachung: „Sobald (die Fastnachtsgesellschaften) das Wirtszimmer oder den Vorplatz betreten hatten, wurden rasch, während der Einschreier oder Präcursor, . . . einige einleitende Worte der Entschuldigung sprach und um Ruhe und Aufmerksamkeit bat, etwaige Bänke, Tische usw. beiseite gerückt, und dann auf dem also improvisierten Schauplatz die meist kurze Handlung mit derben Gesten vorgeführt. Zu schauen gab es da abgesehen von der Verkleidung der Mitspielenden wenig oder nichts."

Freilich mag es sich bei solchen Spielen um jene Art „ludos desipientiae laruas semper derisui patentes" handeln, denen Chelidonius in seinem Spiel lachend ein Ernstes gegenüberstellen will, d. h. sie nicht nur in dem Sinne veredeln, wie das schon gegen Jahrhundertende im Nürnberger Fastnachtsspiel versucht wurde[19]), sondern darüber hinaus, christliche Tugenden, humanistischen Geist und herrscherlichen Glanz darin aufnehmen.

Doch übernahm er wohl von diesen Spielen seiner Heimat das szenische Gefüge: den Aufzug der Personen am Beginn eines jeden Aktes, während der Praeco spricht, ihren Abgang während des Liedes oder nach demselben und die übermütige Verbannung der Bösen und Taugenichtse in die Hölle.

Der Anschluß von Schülerkomödien an Fastnachtsspiele in Nürnberg ist ebenfalls schon für das Jahr 1498 bezeugt, in dem die Ratsprotokolle verzeichnen: „14. Febr.: Den spitelschulern ist vergunt, ein spil zu treiben, doch das si dhein gelt da von nemen", und wenige Tage später heißt es: „23. Febr.: Item den gailen montag und aschermitwoch soll man cessiren mit dem gericht"[20]). Th. Hampe

[17]) A. a. O., S. 15.
[18]) Ebd., S. 15.
[19]) Hampe, a. a. O., S. 27.
[20]) Hampe, a. a. O., S. 229.

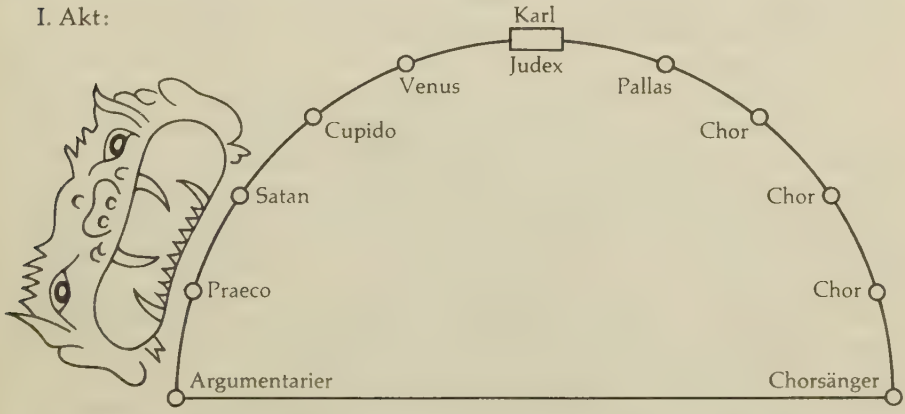
glaubt beide Notizen in Zusammenhang stehend und leitet daraus ein possenhaftes Gerichtsspiel ab, das durch die Spitalschüler aufgeführt worden sei[21]).

Der Zuschauerraum, in dem des Chelidonius Spiel stattfand, verfügte als Saal der Hofburg nicht über amphitheatralische Zuschauerplätze. Der Kreis von Zuschauern — mehrfach apostrophiert im Spiel — wird wohl nicht nur als geistig-gesellschaftlicher Kreis gemeint sein, sondern tatsächlich als im Halbrund oder Dreiviertelrund gruppierte Zuschauerschaft, vor der, auf gleichem Bodenniveau, das Spiel abrollte.

Es spricht viel dafür, daß Chilimarus, der Lehrer der Knaben, es war, der zunächst auftrat und seine Praefatio ad spectatores sprach. Er kündigt am Schluß der Praefatio den Argumentarier an, der nun wohl als erster in der Reihe der jungen Schauspieler und Chorsänger, die im ersten Akt beschäftigt waren und sich nun für das Spiel aufstellten, hervortrat und das Argumentum sprach.

Ein zweiter Knabe, hier Praeco genannt, hat die Aufgabe des Praecursors oder Einschreiers in den Fastnachtsspielen: im ersten Akt wiederholt er in deutscher Sprache den Inhalt des Argumentum und fordert die erste Spielfigur, Frau Venus, auf, hervorzutreten. Ins Spiel des ersten Aktes greift er einmal als Spielfigur ein, indem er eine lustige Prügelei mit Satan provoziert. Sein gleich anschließender Aufruf: „Iam cuncti taceant!" und „mecum ora tenete!" zeigt ihn wieder in der Funktion des Spielordners, als der er auch den zweiten und dritten Akt einleitet.

Die in den einzelnen Akten beschäftigten Spielfiguren und der Chor müssen — der Verzahnung des Dialoges und der Handlung entsprechend — schon zu Beginn jeden Aktes auf dem Schauplatz gruppiert sein: in ihrer Mitte, vielleicht auf einem Thron sitzend, der Iudex Karl, der das Spiel genau beobachtet, verschiedentlich angesprochen wird, das Gerichtsverfahren durchführt und das Urteil spricht.



In den Spielraum vor dem Richter treten auf Aufruf jeweils die agierenden Personen aus der Gruppe der gerade nicht beschäftigten Spieler, die samt dem Chor

[21]) Ebd., S. 34.

wohl die Seiten des Spielraums abdeckten. So kann der Praeco unmittelbar die Figur anreden, die aufzutreten hat; wie im 1. Akt:

„Her fur, fraw Venus/vnd fur dich
Red selber / vnd Latine sprich."

wie im 2. Akt:

„Fach an Venus das ander teil
Im spil / ein ydwer schweyg dy weyl."

und im 3. Akt:

„Nun richter wolgeporner art
Von kindtheyt eer vnd zucht gelart
Belon vnd straf wie pillich ist
Gib vrteyl: stell nit weyter frist."

Aber auch die Auftritte der anderen Personen sind auf diese Weise leicht zu erklären. Kurz nach Venus muß im ersten Akt Satan als Salbenkrämer-Teufel vortreten; denn zu Ende des ersten Monologes trägt ihm die laeta dea, die schön Geschmückte, „fucus et in vultu lascivo risus in ore", auf, den Männern den Becher zu kredenzen; nachdem Mercator-Satan — wohl im Kreise der Zuschauer — zweimal vergeblich versucht hat, seine Büchsen und Becher mit den verführerischen Gaben der Venus anzubringen, ruft die Göttin, erzürnt über den Mißerfolg des gräßlichen, nichtsnutzigen Greises, ihr Söhnchen, den kleinen Cupido, herbei:

„Huc, huc tende puer iaculum matrisque sagittas." Und schon tritt Cupido hervor: „Arcus et en mucro!" Aber auch ihm versagen Bogen und Pfeil den Dienst, da die Menschen, die er treffen will (die Zuschauer), alle so tugendhaft sind. Venus vermutet nun göttliche Mächte, die ihrem Wollen entgegenstehen, und schon ist Pallas zur Stelle, die alles Gesagte gehört haben muß:

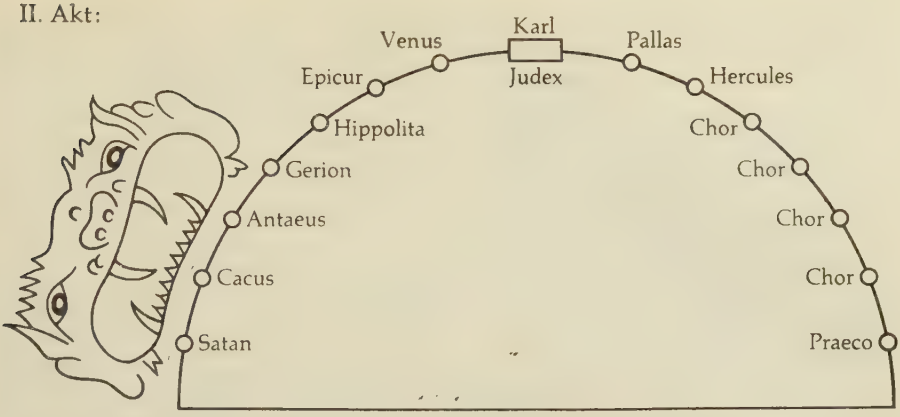
„Audio uitentem leuibus, nec in ordine dictis,
Meque lacessentem."

Nach Beendigung ihres Streitgesprächs rufen beide Göttinnen den Richter Karl an, den Richtspruch zu sprechen. Statt Karl greift zunächst Praeco impulsiv in das Spiel ein, um Pallas gegen Satan zu verteidigen, unterliegt aber dem Satan und muß sich mit blutbedeckten Kinnbacken wieder auf seinen Platz zurückziehen. Karl fordert die Streitenden, Venus und Pallas, auf, die Zeugen beizubringen; darauf fällt der Chor mit seinen vierstimmigen sapphischen Strophen ein.

Im zweiten Akt sind bedeutend mehr Personen auf dem Schauplatz. Nach Praecos Aufruf, das „ander teyl" anzufangen, redet Venus ihren Zeugen Epicur an: „huc ades", das heißt wohl: tritt aus dem Halbkreis in den Spielraum ein.

Da Epicur „pocula plena" fordert, um sich vor seinem Tun zu stärken, eilt Satan mit einem „vas", einem Trinkgefäß, herbei und bietet es ihm an. Er hat also gehört, was Epicur sagte. Der Iudex Karl, der das tolle Treiben von Epicur und Satan beobachtet hat, ruft nun Pallas auf, ihren Zeugen zu bringen. Schon steht auch Hercules bereit, seine „virtus" durch Taten zu erweisen.

II. Akt:



Die Auftritte der vier Gegner, die er zu besiegen hat, sind so unmittelbar, daß auch sie auf eine der vorgeschlagenen Gruppierung zumindest ähnliche Anordnung des Spiels schließen lassen. Die Auftrittsworte des dreigestaltigen Gerion zeigen, daß er dem Kampf zwischen Hercules und dem Antaeus zugeschaut hat. Das gleiche gilt für die Amazone Hyppolita (sic!) und für den „fumi spirator" Cacus.

„Gerion: Unius hic uictor non uiribus use (!) sed astu . . ."
„Hyppolita: Virtus nulla uiris, Alcidem foemina ludat . . ."
„Cacus: Ter uictor de me quarto laetabere nunquam . . ."

Satan erhält jeweils den Auftrag, die drei erledigten Ungeheuer vom Schauplatz zu schaffen: Gerion, Antaeus und Cacus. Hyppolita verläßt, nachdem Hercules ihr den Gürtel geraubt, auf die Aufforderung des Hercules: „I mulier non arma uirum sed quaere choreas" den Schauplatz. Bei Cacus wird als Ort des Hinschaffens höllische Finsternis genannt:

„. . . stygiis informe cadauer
Merge Satan umbris, portentum et tolle profanum."

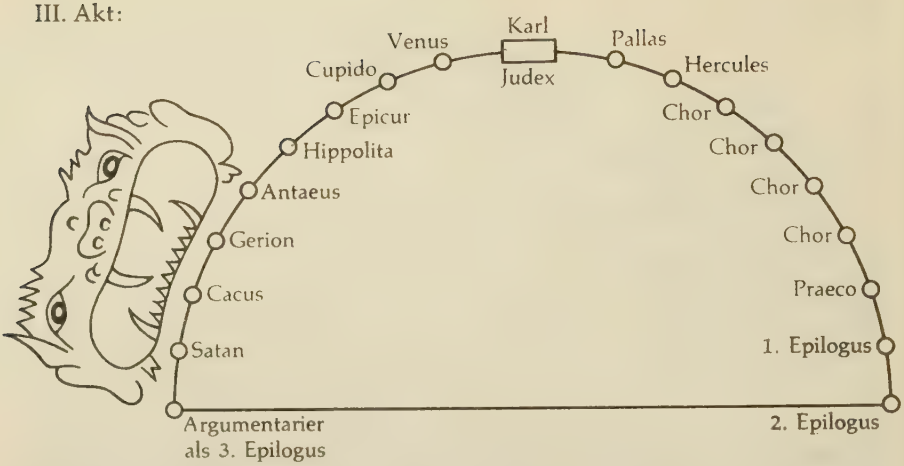
Den Abschluß des zweiten Aktes bildet wieder der Chor mit einem festlichen Gesang auf Hercules und seine Taten.

Im dritten Akt fordert Praeco den Richter auf, sein Urteil zu sprechen. Er ruft alle, die ihren Schiedsspruch nun entgegennehmen wollen (und die nicht wie die Besiegten schon in der Hölle sind) auf, anwesend zu sein:

„Huc adsunto, quibus petitur sententia ferri
Intentique omnes (paetor iubet) ora tenete."

Unmittelbar wieder redet Karl die Personen an, zunächst die Sieger Pallas und Hercules, und überreicht ihnen ihre Preise; dann aber Venus und Cupido; er trägt Satan auf, beide in die Hölle zu schaffen.

III. Akt:



Schon ist Satan zur Stelle. Der Weg über den Schauplatz bis zur Hölle ist mit einem Wortwechsel zwischen Venus, Cupido und Satan ausgefüllt (zehn Hexameter). Cacus, der zu Ende des zweiten Aktes in die Hölle geschafft wurde, empfängt, umgeben von höllischen Furien — wohl Gerion, Antäus und Hyppolita — klatschend die Gestraften.

Gleich darauf werden Cacus und Satan vom Richter gerufen, den Epicur zu strafen:

„ferulis et pingues excute clunes
Ad musae numerum, chorus et respondeat ipsum."

Die Prügelszene wird sich, wie alle Aktionsszenen, in der Mitte des Schauplatzes abgespielt haben, der genügend Raum zum Hantieren mit Prügeln und Stangen bot.

Der Chor des dritten Aktes singt seine Strophen alternierend mit der Fortführung des Handlungsschlusses, tatsächlich im Rhythmus der klatschenden Schläge, die Epicur von Satan und Cacus erhält.

Während des Epiloges an die Zuschauer haben die höllischen Herrscher dann wohl den Epicur vom Schauplatz geschafft, wahrscheinlich auch in die Hölle.

Den Epilog an die Erzherzogin Maria mag einer der älteren Knaben, den an den Kardinal Matthäus Lang vermutungsweise der sicherlich ebenfalls reifere Argumentarier gesprochen haben.

Nimmt man an, daß die im dritten Akt gebrauchte Hölle schon während des ganzen Spiels aufgebaut war, dann könnte Satan im ersten Akt von dort aus seinen Auftritt nehmen, seine Requisiten, wie Büchsen, Arzneien, Hornflasche, Tasche und Ranzen und Becher, all den verführerischen Tand, den er im Kreise anbietet, dort — wie in den Mercatorkramläden der mittelalterlichen Spiele — stehen haben. Auch im zweiten Akt wäre die Hölle schon in Aktion im Sinne

der oben angeführten Schembartspiele, als Ort für die Aufnahme der besiegten zottigen und leichtfertigen Gestalten, die dann im dritten Akt die Rolle der Furien und höllischen Geister übernehmen. Bedenkt man, daß der Hölle die vier Besiegten, sowie Venus und Cupido übergeben wurden, so muß sie schon einige Ausmaße gehabt haben. Aus den Nürnberger Akten wissen wir, daß dort solche Höllen oft recht geräumig und kunstvoll hergestellt wurden. So traten z. B. die Nürnberger Fleischhacker im Jahre 1477 an die Malerzunft heran mit dem Ansuchen, ihnen ihr „vasnachttier" zu malen[22]), ein Ansuchen, das die Maler zwar ablehnten, das aber doch zeigt, welche Bedeutung dem Höllenschlund-Vasnachttier in der Zeit der Jugend des Chelidonius in Nürnberg, seiner Heimat, beigemessen wurde. Wie diese Hölle freilich in dem Spiel der Wiener Knaben ausgesehen haben mag, das kann man sich nur ausmalen, in der Phantasie unterstützt durch die zahllosen Höllenschlunddarstellungen auf Gemälden und Zeichnungen, die nach Passionsspielen und Umzügen der Zeit gemalt worden sind. Auch an Dürers Werke darf hier erinnert werden. Daß diese Hölle praktikabel in dem Wiener Spiel eingesetzt war, zeigt die winzige szenische Bemerkung des dritten Aktes: „Cacus ex Inferno".

An Dekorationen gab es sonst sicherlich nichts in diesem Spiel. Auch wenn Pallas einmal davon spricht, sie stehe „in arce sua" (1. Akt), so ist dies nichts anderes als eine rhetorische Wendung, die sich an die überlieferten Begriffswelten und Vorstellungen aus Malerei und Literatur anschließt. Hier eine Erhöhung des Bodens oder gar eine Burg zu vermuten, wäre fehl am Platz. Eher könnte man an einen Sessel oder Thron für den Richter Karl denken; doch auch ein solcher ist im Text nicht erwähnt.

Bunt dagegen war das Spiel in den Kostümen und auch in den Requisiten ausgestattet.

Karl, dessen Rolle der junge Nicolaus zu Salm spielte, wird als „formosissime princeps" bezeichnet. Der Praeco nennt ihn „von adel groß" und „von wolgeporner art". Mag dies auch auf den Enkel Maximilians gemünzt sein, so muß doch das Spiel und die Gestalt des Nicolaus entsprechend in Kleidung und Gebärde gewirkt haben. Wenn ihm dann am Schluß Pallas den Kranz und Hercules „lucentem stellis ardentibus axem", eine Nachbildung des Himmelsgewölbes überreichen, so wird er dort als idealisierter Herrscher eines ganzen Kosmos gestanden sein. Dies Himmelsgewölbe mag, da Hercules es auf die Schulter gelegt bekommen sollte, eine Art Mandorla gewesen sein, wie man sie auf mittelalterlichen Bildern findet.

Hercules tritt als „fortissimus heros" auf. Cacus fürchtet sich nicht vor ihm, wenn er auch da stehe wie ein Elefant oder Koloß.

Pallas, von Venus als „pallens tritonia" angeredet, trägt Helm und Lanze als Kämpferin gegen die Laster. Praeco nennt sie „forma armisque decora".

Hyppolita, die „tapfere" Amazone, trägt ein Gürtelgewand, dessen Gürtel ihr Hercules entwindet.

Praeco ist hier nicht als Herold kostümiert (eher könnte man sich den

[22]) Th. Hampe, a. a. O., S. 17.

Argumentarier als solchen gekleidet denken); er scheint, wie auch die anderen der Hölle zugehörigen Figuren, eine Kopfmaske getragen zu haben, mit langen Eselsohren und einem zottigen Haupt. Mit „istis dentibus" will er Pallas verteidigen. Auch sein Gewand ist wie ein zottiges Eselsfell: „aurite et uilis asellae". So kann Satan ihm die Kinnbacken (mandibulas) blutig schlagen (der Gebrauch einer kleinen, mit roter Flüssigkeit gefüllten Blase war in den Passionsspielen bei solchen Anlässen üblich). Praeco ist mit einem Knüppel versehen.

Satan tritt im ersten Akt als Salbenkrämer auf. Doch auch hier schon wird er als gräßliches, altes Tier geschildert, „non deformius ullum". Auch er hat — wie Praeco — einen zottigen, ungekämmten Schopf. Als Mercator bietet er den Zuschauern Becher, Arzneien, Büchsen usw. an; im zweiten Akt bringt er dem berauschten und angefressenen Epicur einen Weinkrug und fettes Schweinefleisch; er verjagt ihm das Ungeziefer mit einem Wedel.

Gerion ist dreigestaltig, dreileibig (tergeminus) kostümiert; auch er ein grimmiges Untier. Wahrscheinlich darf man auch von dem Titelholzschnitt aus auf sein Kostüm schließen. Hier trägt er ein Zottelfell mit drei Köpfen, die je mit zerzaustem Bart ausgestattet sind. Auch bei ihm handelt es sich um eine Kopfmaske.

Antäus bezeichnet sich selbst als Giganten. Hercules nennt ihn eine „uastissima moles", einen riesigen Klumpen, als er niedergeschlagen zu Boden liegt.

Epicur ist das verkommenste und ungeschlachteste all dieser Ungetüme. Betrunken und angefressen, wie er recht deutlich werden läßt, kommt er im ersten Akt auf den Schauplatz. Das genossene Mahl stößt ihm auf. Er verlangt den Weinkrug von neuem. Als ein fettes Vieh, mit feistem Bauch wird er im zweiten Akt bezeichnet. Er bekommt Hiebe „in podice" und Cacus wünscht, er möge doch noch ein pralleres Hinterteil haben, damit das Schlagen auf den aufgeschwollenen Rücken noch mehr klatsche. Von ihm erhält er auch die Epitheta eines albernen Greises und schmutzigen Esels.

Cacus wird von Hercules „fumi spirator" genannt. Den „unförmigen Kadaver" der „ruchlosen Mißgeburt" soll Satan in die Hölle schleppen. Im dritten Akt erscheint Cacus mit Prügeln und Stangen als Helfer Satans, um Epicur zu schlagen.

Es ist also eine ganz nette Gesellschaft auf der höllischen Seite.

Verführerisch tritt Venus auf, reich geschmückt und mit blühendem Antlitz; „florida, quid facies, quid serica palla", wie sie Venus auszeichnen, Pallas verachtet das (1. Akt). Nennt Karl die Venus im dritten Akt „uentosa", windig, prahlerisch, so mag dies auch als Hinweis auf ihr Aussehen gelten.

Cupido, ihr Sohn, ist als Knabe kostümiert (im Gegensatz zum greisenhaften Satan). Er trägt Bogen, Köcher und Pfeile.

Die Kostüme und Requisiten waren demnach äußerst bunt und vielgestaltig; auch sie weisen vielfach in die szenische Sphäre der Schembartläufer — besonders mit den Larvenfiguren.

Dafür, daß auch in Wien Maskentragen bei Umzügen und im Schauspiel üblich war, führt Leopold Schmidt eine Reihe von Dokumenten in seinem Beitrag „Das

Wiener Maskenwesen des Mittelalters und der Renaissance" an[23]). Im Jahre 1504 z. B. erhält die Gottsleichnamsbruderschaft von St. Stephan „zwei rätzische angesicht oder schönnbart" zur Durchführung der Passionsspiele geschenkt. Schmidt erklärt diese Masken als solche von „östlicher Wildheit und Bärtigkeit". 1511 wird dieser Bruderschaft noch einmal eine Bartmaske, ein „Schönbart", übergeben. 1512 erwirbt sie wieder „20 part und harr" für die Judenrollen; 1521 zahlt sie „um swenntz an des Teufels rökh und um das gesicht . . . 24 Sch.". Und denkt man an die Teufelsgestalten in des Meister Rollingers (Spielleiter der Wiener Passionsspiele und Holzschnitzer gegen Ende des 15. Jahrhunderts) Chorgestühl in St. Stephan, das leider den Zerstörungen des letzten Krieges zum Opfer fiel, so mögen auch in ihnen Dokumente für das Maskentragen und das Kostüm bei religiösen Schauspielen in Wien gesehen werden[24]).

Die Namen der am Spiel beteiligten Knaben sind im Druck des „Disceptatio" festgehalten:

Egerunt:

Nicolaus comes iunior: de Salm

Barones:

Longinus de Puecham
Veickhardus de Puecham
Venceslaus Huguitz ex Biskupitz
Adam de Lomnitz
Georgius de Zintzendorf
Anthonius de Hehenfeld

Nobiles:

Joannes Deitenhofer
Romanus Geyr
Sigismundus Straus. Et
Sebastianus Niderl ex Olmuntz
Leopoldus Hohenwarter, Vienn.
Joannes Milecker
Georgius Klaindienstl
Joannes Neumiller

Versucht man, die Rollen entsprechend aufzuteilen, dann geht man wohl nicht fehl, die vornehmeren Rollen den Barones, die wilderen Rollen den Nobiles zuzuschreiben. Daß Nicolaus den Iudex spielte, wissen wir aus dem Vorwort des Chelidonius. — An wilden, ungestümen, bzw. kleinen Rollen sind genau acht Figuren im Spiel: Satan, Venus, Epicur, Cupido, Cacus, Antäus, Gerion und Hyppolita. Diese würden genau der Zahl der Nobiles entsprechen.

Übrig bleiben — außer dem Iudex — Hercules und Pallas als vornehme und edle Figuren; und der Spielordner Praeco. Wurden diese drei von Barones gespielt, dann sind noch drei Namen frei. Einer von ihnen wird den Argumentarier gesprochen haben. Es liegt nahe, den beiden anderen die Epiloge ad spectatores und ad Mariam zuzuschreiben. Im Schlußbild wären dann alle Knaben — bis auf den Argumentarier, der nur im ersten Akt genannt ist — auf dem Schauplatz. Wenn der Argumentarier nun die Peroratio an den Kardinal übernommen hätte, dann wären alle beteiligten Knaben zum Schluß noch einmal zusammen.

---

[23]) Erschienen im Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, Jg. 1950/51, Wien 1952.

[24]) Maria Capra, Das Spiel der Ausführung Christi bei St. Stephan in Wien, in Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, Bd. II, Wien 1945/46.

Die vierstimmigen Chöre scheinen nicht von den Genannten gesungen worden zu sein.

Joannes Rasch berichtet in seinem Werk über das Wiener Schottenkloster[25]) von der Musikpflege an dieser Stätte: „Anno 1517 ist die Orgel nach form der kleinen Orgel zu S. Stephan auff ein newes gemacht / ein Kirchencantorey auff der lehrschuel angerichtet / als dann neben anderen studijs ein berüemte Musica zum Schotten bißher ist gehalten vnd erhalten worden. Vrsach dessen war / als menniglichen bewust, vnd der jung Herzog Ernst zu Baiern in musica Auentini bekennet / das Kaiser Maximil. I. sich sehr erlustigte mit der music / vnd darin eralt net. Item / das hernach benennte archimusici jhr prouision vnd leben da gehabt / zu anrichtung der cantorey wol verholffen haben. Item, das A. 1515 in der zusammenkunfft dreyer Künige allhie / allerley zur selben zeit im Geist vnd verstand der kunst höcher weder gmainiglich vnser jetzige hofierer vnd dischsinger (welches ich da ex professo meines künstlens vnd diensts zu melden nit umbgehen sol) sich haben hören lassen in summa musica ecclesiastica erschwunge sich / hebte an zu blüeen und grainen / so lang / bis es jtzt ver= welcket vnd scheuzlich oder vnformtlich wird vnd bübisch gar."

Die erste Blüte der Musikpflege bei den Schotten fiel also — dem Bericht zu= folge — in jene Zeit, in der Chelidonius nach Wien übersiedelte. Zweifellos stand die Kunstfertigkeit, mit der die Musikschüler der Schotten die hohen Gäste des Fürstenkongresses „in die größte Verwunderung setzten"[26]) in Zusammenhang mit dem Wirken des Conrad Celtis in der Donaustadt, in die der Kaiser („Mu= sices singularis amator", wie Cuspinian ihn nennt) ihn 1497 aus Ingolstadt beru= fen hatte. Celtis war es wohl auch gewesen, der nach seinem Italienaufenthalt im Heidelberger Humanistenkreise zuerst auf die Bedeutung der Musik im antiken Drama hingewiesen hatte und auch später in Ingolstadt seinem Schüler Jakob Lo= cher entsprechende Anregungen gab. Wie weit die Paduaner Professoren, vor allem Franciscus Niger, zunächst Celtis, später Jakob Locher, die beide bei ihm Vor= lesungen hörten, in Hinsicht der musikalischen Chöre im Drama anregten und beeinflußten, müßte eine eingehende Untersuchung der Quellen erst darlegen. — Reuchlins „Phorcensis Scaenica Progymnasmata", d. i. sein „Henno", der für die Entwicklung des Humanistendramas mit Choreinlagen so große Bedeutung gewinnen sollte, war 1497 in Heidelberg, im Kreise des Bischofs der „Vangionen", Johann Dalberg, des Celtis Freund, aufgeführt und seit 1498 vielmals gedruckt worden, nicht zuletzt ein Jahr vor des Chelidonius Schüleraufführung in Wien, im Jahre 1514 bei Vietor und Singrenius. Ob Chelidonius die Schüleraufführungen des Jakob Locher gesehen hat, ist sehr fraglich, aber wahrscheinlich hatte er

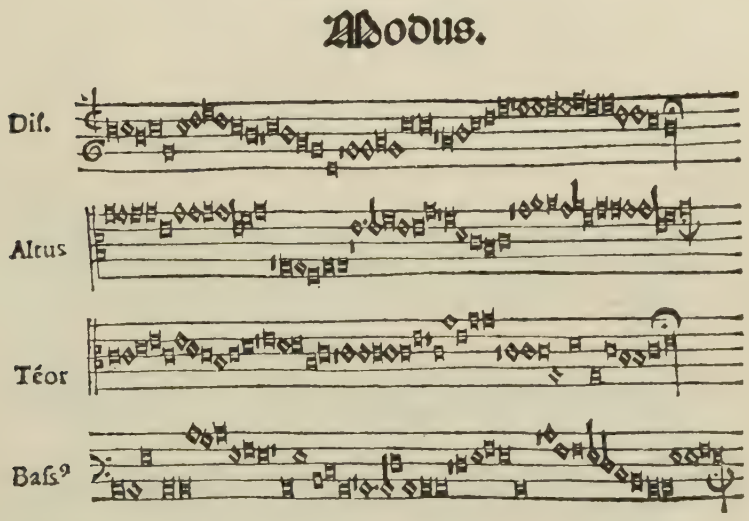
---

[25]) Schottenkloster. 1158. Stifftung vnd Prelaten vnser lieben Frauen Gottshaus/Bene= dicter ordens /genannt zu den Schotten/ zu Wienn in Osterreich /Anno Domini/ M. C. LVIII. Vgl. zum Zitat: J. Auentinus, Musicae rudimenta. Augsburg 1516.

[26]) Ernest Hauswirth, Stand der Wissenschaften in Wien unter Kaiser Maximilian I., Programm des k. u. k. Gymnasium zu den Schotten in Wien, 1853, S. 11; Johann Kremb= nitzer, Abt des Schottenklosters von 1500—1518, stand Celtis sehr nahe und stand auch beim Kaiser Maximilian in hohem Ansehen.

doch von den Chören derselben gehört. Celtis, dessen Studentenaufführungen mit Chören in Wien so bedeutend wurden, war dem Chelidonius ja schon lange vor seiner Wiener Zeit bekannt. Des Celtis Hexastichon und des Chelidonius dreistrophige sapphische Ode in des Tritonius und Celtis „Melopoiae" (1507) zeugen davon. Die Entwicklung der Chormusik im Schuldrama auf dem Wege von Reuchlin über Celtis bis zu Chelidonius hat R. von Liliencron[27]) dargestellt: während Daniel Megers Musik zu den Chören des „Henno" einstimmig war (erst ab 1515 drei- und vierstimmige Kompositionen) und nicht metrisch skandierte, bietet Celtis „Ludus Dianae" eine Mittelstufe zwischen Reuchlin und Chelidonius. Wohl spürt man, wie er dahin tendiert, die Form der Sapphischen Strophe auch in der Musik erkennbar zu machen, doch sind im Prinzip die Sapphischen Strophen noch nicht — wie die Distichen es schon sind — metrisch behandelt. Bei Chelidonius dagegen ist das metrische Schema in der Musik klar durchgeführt, die Musik nach Maßgabe der Versfüße eingerichtet.

I. Chor:*)



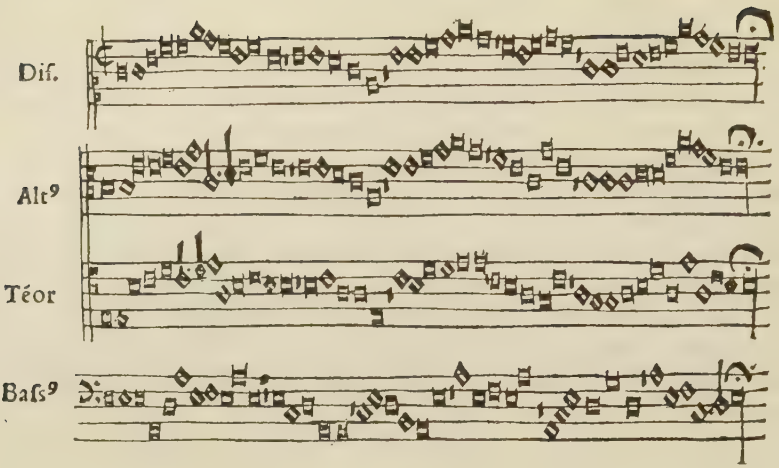
Veritas summo residens olympo
Orbis aeternas moderans habenas
Legibus iustis homines et astra.
Fata regitque.

---

[27]) Die Chorgesänge des lateinischen deutschen Schuldramas im XVI. Jahrhundert, in Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft VI, 1890, Heft 3, S. 360 ff.

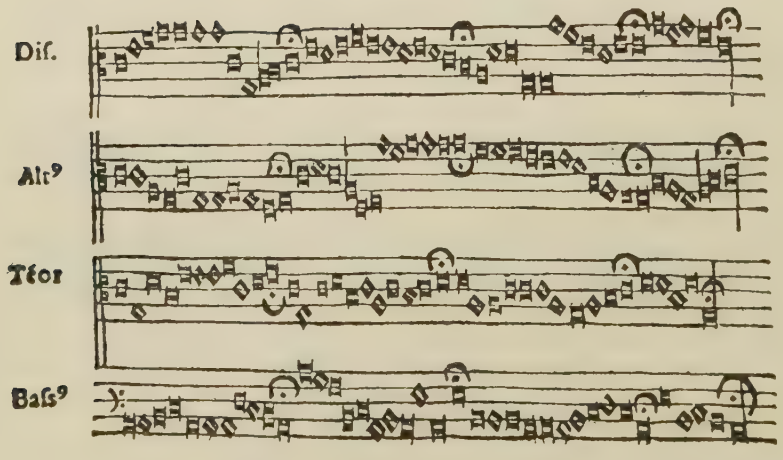
*) Faksimiles nach der Textausgabe des Exemplares in der Österr. Nationalbibliothek.

II. Chor:



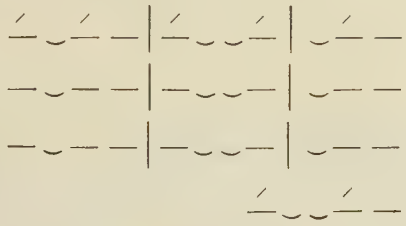
Herculem laetis celebramus hymnis
Ille nam longa serie laborum
Inter et tauros fuit et leones
Victor et apros.

III. Chor:



Prauitas atro similis ueneno
Mentibus rectis inimica pestis
Proforet nobis nihil, esset etsi
Nulla Gehenna.

Das metrische Schema:



Wer war der Komponist dieser Musik? Nagl=Zeidler=Castle[28]), Anton Mayer[29]) und Joseph von Aschbach[30]) berichten von einem Jacob Diamond, leider ohne eine Quelle für diesen Namen anzugeben. Aschbach weist — im Zusammenhang mit Celtis — auf das fruchtbare Wirken des „Archimusicus" Bischof Georg Slatkonia (Chrysippus) hin, als eines „vorzüglichen Liebhabers und besonderen Kenners der Musik". Dieser Bischof Georg von Slatkonia war später an der Einsetzung des Chelidonius als Abt des Schottenklosters ausschlaggebend mitbeteiligt[31]). — Er weist ebenfalls auf den Cantor Simon von Eicken (de Quercu) und sein Werk über die figurative Musik und den Kontrapunkt hin, das 1509 in Wien erschien[32]). Aus dieser musikalischen Schule vermutet er, sei der „angesehene Wiener Compositeur Jacob Diamond" hervorgegangen. Reiterer[33]) zweifelt die Stichhältigkeit dieser Überlieferung an, da der Name Diamond in den älteren Quellen über Chelidonius nirgends erscheint. Er stellt die Frage, ob nicht vielleicht Paul Hofheimer als Komponist in Betracht gezogen werden müsse.

Wer immer aber diese Kompositionen schuf, hatte ein bleibendes Verdienst. In ebenso eleganten wie bewegt kraftvollen Rhythmen schmiegen sie sich dem Text an und lassen das Festliche des Anlasses gesteigert zum Ausdruck kommen.

---

[28]) Deutsch=Österreichische Literaturgeschichte, I. Bd., Wien o. J. (1. Aufl. Nagl=Zeidler, 1898), S. 454.

[29]) Anton Mayer, Wiens Buchdruckergeschichte 1482—1882, Wien 1883, I. Bd., S. 38.

[30]) Die Wiener Universität und ihre Humanisten, II. Bd., Wien 1877, S. 81.

[31]) Vgl. Regesten zur Geschichte der Erzdiözese Wien. Von J. Kopallik, Wien 1894, II. Bd. (14. Juli 1521 übernimmt Chelidonius Urkunden zu einem Salve Regina, die der Bischof ihm zukommen ließ); vgl. Zur Einsetzung des Chelidonius als Abt: Sengschmitt, a. a. O., 152 (15. Juli 1518, Urkunde Scrin. 1, Nr. 9).

[32]) Opusculum Musices de Gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici tractans per Simonum Brabantinum de Quercu Cantorem ducum Mediolanens. Vienn. 1509, vgl. Denis, a. a. O., S. 22.

[33]) A. a. O., S. 402.

DAS THEATER DER RENAISSANCE IN DALMATIEN

Von Filip Kalan Kumbatović (Ljubljana)

1

Bei der Verbreitung der geistlichen Spiele in kroatischer Sprache ist eine durchgehende Theatertradition beweisbar, die sich nördlich bis in den Quarner, südlich über Split und die benachbarten größeren Inseln und über Dubrovnik bis nach Budva im montenegrinischen Küstenland erstreckt.

Aus den erhaltenen Texten sind verschiedene Spielarten des geistlichen Theaters ersichtlich. Die ersten Aufzüge, skazanja oder prikazanja genannt, zeigen alle Entwicklungsmerkmale, die das geistliche Spiel auch in anderen Mittelmeerländern charakterisieren, besonders in der Übergangszeit vom Mittelalter zur Renaissance. Den Anfang bilden dialogisierte Gesänge, den Laudi und Devozioni aus Italien verwandt; den Höhepunkt entwickeltere Abarten des Mysterien- und Mirakelspiels, in denen die liturgisch-geistliche Struktur des mittelalterlichen Dramas schon mit Szenenfolgen aus der weltlichen Sphäre aktualisiert wird: es sind Aufführungen, wie die unter der florentinischen Bezeichnungen bekannt gewordenen „Sacre Rappresentazioni".

Als Ausgangsgebiet dieser Überlieferung ist wohl Zadar (Zara) mit den benachbarten Orten Nin (Nona) und Šibenik (Sebenico) anzunehmen, da hier die alte romanische Stadtbevölkerung trotz verwirrender Einflüsse aus Rom und Byzanz schon im zwölften Jahrhundert von der slawischen Umgebung her stark kroatisiert wurde. Um diesen Tatbestand hinreichend zu erfassen, muß man sich nur der bekannten Aufzeichnung des Baronius erinnern, der berichtet, wie die Priesterschaft und das Volk Papst Alexander den Dritten auf seiner Reise nach Venedig 1177 bei der Ankunft in Zadar empfingen — immensis laudibus et canticis altissime resonantibus in eorum sclavica lingva[1]).

Aus diesem Bereich erhielten sich auch die ältesten theatergeschichtlichen Urkunden, die wichtigsten noch in der altkroatischen Glagoljica geschrieben. Unter diesen Dokumenten des norddalmatinischen Kulturkreises ist vor allem der sogenannte „Kodex von Tkon" (Tkonski zbornik) zu erwähnen, da diese Handschriftensammlung von der Insel Pašman auch zwei geistliche Spiele enthält, die ein Mönch aus Zadar, namens Matej, im Jahre 1492 aus älteren Vorlagen abgeschrieben haben soll: ein Passions- und ein Auferstehungs-

[1]) Vergleiche Mihovil Kombol, Poviest hrvatske književnosti do narodnog preporoda, Zagreb 1945, 21.

spiel[2]). Die Handschrift des letzteren gilt als die älteste theatergeschichtliche Urkunde in glagolitischer Fassung, aufschlußreich auch in graphischer Hinsicht, da der gesprochene Text in schwarzer, die Aufführungsanweisungen in roter Schrift verfaßt sind.

Unter den zahlreichen geistlichen Spielen der sogenannten mitteldalmatinischen Gruppe aus dem Bereich der Stadt Split (Spalato) und der Insel Brač (Brazza), Hvar (Lesina) und Korčula (Curzola), die aus der beginnenden Renaissancezeit bis ins siebzehnte Jahrhundert reichen und schon latinisiert sind, wurden drei der frühesten, Bearbeitungen italienischer Vorlagen, von der älteren Forschung oft dem gelehrten Dichter des biblischen Epos, „Judita", Marko Marulić aus Split (1450—1524) zugeschrieben — eine Vermutung, die allem Anschein nach aus den spärlichen Berichten über die Studien des dalmatinischen Humanisten in Padua entstanden ist, jedoch nicht einwandfrei zu beweisen war und in letzter Zeit nur noch von fremden Forschern übernommen wird[3]). Es ist ein St. Paphnuzius-Spiel (Prikazanje historije Svetog Panucija) und ein Jüngstes Gericht (Skazanje od nevoljnoga dne od suda ognjenoga), beide frei nach Feo Belcari übersetzt, sowie ein St. Bernhard-Spiel (Govorenje svetog Bernarda od duše osujene), das als Erneuerung einer älteren glagolitischen Fassung und im ersten Teil als kroatische Bearbeitung der Visio Philiberti gilt[4]).

Der näheren Betrachtung wert scheinen auch einige Spiele des süddalmatinischen Kreises, die der Übergangszeit vom Mittelalter zur Renaissance angehören und in dramaturgischer Hinsicht strukturelle Verwandtschaft mit den Rappresentazioni aufweisen. Sechs davon sind aus Dubrovnik (Ragusa), das siebente ist aus Budva. Das letztere, ein Christgeburtspiel (Od rojenja Gospodinova) wurde im sogenannten Buduaner Gesangbuch aufgefunden, in einem Sammelband, der zwar ziemlich spät zusammengestellt wurde, etwa um 1640, jedoch auch drei alte dialogisierte Gesänge der Vergessenheit entzog: eine Emmaus-, eine Passions- und eine Marienszene. Der Fund ist um so wichtiger, da das Geburtspiel seine Entstehung älteren Vorlagen von den Inseln Hvar und Korčula verdankt, während die ersten zwei der dialogisierten Gesänge, das Emmaus- und das Passionsgespräch, der norddalmatinischen Gruppe entstammen[5]). Es ist ein weiterer Beweis für die allmähliche Verbreitung der ersten Spiele vom ältesten kroatischen Kulturzentrum, von Zadar aus. Als Zeugnisse der Übergangszeit sind auch Cinquecentospiele aus Dubrovnik anzusehen, die als Arbeiten von Mavro Vetranović Čavčić (1482—1576) erkannt wurden: ein Auferstehungsspiel (Od uskrsnutja Isukrstova), ein Opfer Abrahams (Posvetilište Abramovo) und ein Susannaspiel (Suzana čista)[6]).

---

[2]) Vgl. Slavko Ježić, Hrvatska književnost od početka do danas, 1100—1941, Zagreb 1944, 29.

[3]) Vgl. I. Broz, Sitni prilozi za poviest hrvatske književnosti, Nastavni Vjesnik 1893, 135 ff.; Ježić, o. c. 30, 72. Die Verfasserschaft von Marko Marulić übernimmt neuerdings Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas I., Salzburg 1957, 390.

[4]) Vgl. Ježić, o. c. 72; Kombol, o. c. 49.

[5]) Vgl. Ježić, o. c. 30.

[6]) Vgl. Ježić, o. c. 80; Kombol, o. c. 110.

Schon diese flüchtige Übersicht des kirchlichen Theaters regt einige wesentliche Erwägungen an über die geschichtliche Entwicklung der geistlichen Spiele und über die Bedeutung dieser Spiele für das spätere, das weltliche Theater der Renaissance in Dalmatien.

Zur richtigen Beurteilung der kulturpolitischen Lage in dieser Zeit ist vor allem an dem bekannten Ergebnis festzuhalten, daß die Verbreitung der theatralischen Überlieferung vom mitteldalmatinischen Gebiet aus verlief, dem alten slawischen Kulturkreis des Landes, mit Zadar und der näheren Umgebung als Zentrum dieses Kreises. Die frühesten theatergeschichtlichen Urkunden, diesem Kreise entstammend, sind, wie schon erwähnt, noch in glagolitischer Fassung vorhanden: ein weiteres Zeugnis für die Tatsache, daß der altslawische Gottesdienst — der übrigens noch heute in einigen Orten legal ausgeübt wird — einen Sonderfall, eine sprachliche Oase im Bereich der lateinischen Kirche darstellt[7]). Hiermit ergibt sich ohne weiteres, daß die Ursprünge des kroatischen Nationaltheaters in dieser slawischen Oase zu suchen sind.

In dieser Hinsicht unterscheidet sich das dalmatinische Theater von der verwandten geistlichen Sphäre in Italien, wo die Laisierung des liturgischen Betriebes fast krisenlos zur Nationalisierung der Aufführungen leitet.

Anders im Reich der tausend Inseln:

Hier bildeten besonders einige Gebiete des Küstenlandes die ständige Reibfläche zwischen Rom und Byzanz und obwohl Dubrovnik seit 1358 mit gewagten diplomatischen Bemühungen und schweren finanziellen Opfern seine Selbständigkeit aufrecht erhält, so fällt doch die Mehrzahl der dalmatinischen Städte schon 1420 unter die Herrschaft Venedigs. Das Land mußte so jahrhundertelang einen zweifachen Druck ertragen: einerseits mußte sich die slawische Landbevölkerung gegen die Überfälle der Osmanen behaupten, andererseits mußten die hochentwickelten dalmatinischen Städte, schon seit der Römerzeit westlich orientiert, der venetianischen Seemacht einen elastischen Widerstand bieten, um trotz der fremden politischen Herrschaft ihre eigenen wirtschaftlichen Beziehungen im Mittelmeerraum nicht zu verspielen. Diese schwierige Situation des dalmatinischen Küstenlandes und der größeren Inseln mußte sich logischerweise auch auf die kirchliche Lage im Lande auswirken. Für die Entwicklung der nationalen Kultur des Mittelalters und für die rasche Entfaltung des Theaterwesens in der Übergangszeit zur Renaissance ist die Sonderstellung der Kirche in Dalmatien äußerst anregend gewesen. Sollte Dalmatien die historische Sendung der Zeit erfüllen, sollte es sich als Bollwerk des Christentums bewähren, sollte es als antemurale christianitatis das Vordringen des osmanischen Reiches hemmen, so durfte die Kirche keine durchgehende Latinisierung des Gottesdienstes erstreben wie in anderen Mittelmeerländern, da hier jegliche gewaltsame Maßnahme in dieser Hinsicht nicht nur die gesamte Landbevölkerung, sondern größtenteils auch die Bewohnerschaft der Städte befremdet hätte und sie für die

[7]) Vgl. bei Ježić, o. c. das Kapitel: Hrvatska pismenost u Srednjem vieku; bei Kombol, o. c. das Kapitel: Prevladovanje zapadnih utjecaja.

lateinische Sphäre mit Unwillen erfüllt. So kam es zu einer Kompromißlösung: die geistlichen Orden der dalmatinischen Klöster pflegten mit einigem Geschick die altkroatische liturgische Überlieferung stillschweigend weiter, ohne sich den ideologisch belebenden Einflüssen aus Italien zu entziehen.

Dadurch erfuhr das geistliche Leben im Lande trotz nachhaltiger Latinisierung schon sehr früh eine starke Wendung ins Nationale und es ist auch ohne tiefschürfende Untersuchungen ersichtlich, daß die kroatische Theaterkultur in Dalmatien ihre ursprünglichen Anregungen aus anderen Quellen empfing als die italienische. Das Oasenhafte des dalmatinischen Slawentums im Bereiche der lateinischen Kirche ist hier entscheidend: während sich das italienische Nationaltheater allmählich aus dem lateinischen Gottesdienst herauslöst, wird das dalmatinische Theaterwesen anfänglich von der glagolitischen Tradition her befruchtet und erfährt erst später, als sich die ersten Ansätze zum geistlichen Spiel schon aus dieser Quelle speisten, zusätzliche Anregungen aus fremden Ländern.

So entstand die spezifische Theaterkultur in Dalmatien, die zu einer Glanzzeit in der Renaissance leitet; eine ausgesprochen doppelschichtige Kultur, ideologisch immerhin dem Westen zugewandt, überaus empfänglich für alle Auswirkungen des europäischen Humanismus, jedoch in Fragen der Lebenserfahrung, der Charakterschilderung, des metrischen und sprachlichen Ausdrucks stark national bedingt.

2

Die allmähliche Berichtigung älterer Ergebnisse durch die neuere Forschung erlaubt eingehende Erwägungen über die Beziehungen zwischen dem geistlichen und dem weltlichen Theater zur Zeit der Renaissance in Dalmatien.

Aus theatergeschichtlichen Gründen sind die Untersuchungen über die Verfasserschaft der schon erwähnten Spiele aus Dubrovnik überaus wichtig, da hiedurch einige wesentliche Fragen geklärt werden, die lange Zeit das ideologische Bild des Renaissancetheaters in Dalmatien verschleierten. So sei hier die Tatsache wiederholt, daß der Verfasser dreier geistlicher Spiele aus diesem Kulturkreis, der bekannte Benediktiner Mavro Vetranović Čavčić, auch dem weltlichen Theater schon einige Bedeutung verlieh, da von diesem äußerst fruchtbaren Dichter auch zwei Schäferszenen vorliegen, ebenso ein dramatisches Fragment der Orpheussage. Die genaue Datierung dieser Versuche ist bisher noch nicht gelungen, doch wird mit einiger Sicherheit angenommen, daß diese Texte noch vor den Schäferspielen und Komödien des Nikola Nalješković (1510—1587) entstanden, mit anderen Worten: vor den Bemühungen dieses Ragusaners, der mit gutem Recht als der theatralische Vorfahre des großen Komödiendichters Marin Držić (1508—1567) gilt[8]). Anderseits bewies Milan Rešetar schon 1930 in der Einleitung zur zweiten Gesamtausgabe der Werke von Marin Držić, daß die beiden geistlichen Spiele (das Abrahamspiel des Mavro

[8]) Vgl. Kombol, o. c. 137.

Vetranović und das anonyme Christgeburtspiel), die Fr. Petračić 1875 in der ersten Ausgabe druckte, irrtümlicherweise Držić zugeschrieben wurden[9]).

Aus den Ergebnissen dieser Untersuchungen ist der Schluß zu ziehen, daß der Ausklang des geistlichen und der Höhepunkt des weltlichen Theaters in Dalmatien zwar stark ineinander verschichtet sind und daß sich auch hier wie in anderen Mittelmeerländern Teile der mittelalterlichen Überlieferung mit dramaturgischen Elementen der Renaissance verweben; daß jedoch zwischen Marin Držić, der überragenden Zentralfigur des weltlichen Theaters in dieser Zeit, und den geistlichen Spielen keinerlei Verbindung besteht und daß als Bindeglied, als Mittler, als Übergangserscheinung zwischen Mittelalter und Renaissance nicht Držić, sondern Mavro Vetranović anzunehmen ist[10]).

Es sind ja schon einige auffallende Züge des Dichters Vetranović — die Weitschweifigkeit der Komposition vor allem, der augenscheinliche Mangel jeglichen Maßes, der deklamatorische Verbalismus — die gewiß nicht als bloße eloquentia croatica, sondern als recht mittelalterliche Beredsamkeit auszuwerten sind. Ein gutes Beispiel für das Mittelalterliche bei Vetranović bietet das Abrahamspiel, in fünf verschiedenen, kürzeren und längeren Fassungen vorhanden, allem Anschein nach für fünf verschiedene Aufführungen geschrieben. Das Stück hat gewiß einige Anregungen von Belcaris „Rappresentazione di Abramo ed Isac" erhalten, ist jedoch ganz und gar in der beredsamen Manier des Ragusaner Benediktiners verfaßt: von den 65 Ottava Reimen (520 Versen) der Belcari-Version ausgehend, erreicht eine Fassung des Vetranović die stattliche Anzahl von etwa dreitausend Versen.

Die bukolische Poesie der beiden Schäferszenen unter den weltlichen Versuchen des dalmatinischen Mönches offenbart neueren Einschlag: der Satyr und die Elfen, die darin vorkommen, gehören schon ins Personal der Pastorale, womit der Dichter als Ahnherr des kroatischen Schäferspiels erscheint. Als Übergangsphänomen zwischen Mittelalter und Renaissance würde das geistliche Geburtspiel zu betrachten sein — jenes Stück, das, wie erwähnt, einst irrtümlicherweise Držić zugeschrieben wurde, doch, wie schon Medini und Ježić bemerken, auch von Vetranović sein könnte[11]). Es ist vor allem der Übergang ins Nationale, der in dieser Hinsicht die Aufmerksamkeit des Theaterforschers in Anspruch nimmt, da die Hirten in dem Geburtspiel schon durchwegs kroatische Nationalnamen führen: Tasovac, Uglješa, Miljat, Pribat, Vukas, Kresoje. Renaissance im humanistischen Sinne des Wortes ist jedenfalls das Orpheusspiel des Vetranović, leider nur fragmentarisch erhalten wie viele Texte dieser Zeit. Wenn auch, wie es Kombol richtig einschätzt, noch nach Art der alten geistlichen Spiele als chronologisch dialogisierte Erzählung entworfen[12]), ist es doch in wesentlichen Einzelheiten, so in den rührenden Szenen zwischen Charon und Eurydike, durchaus neuzeitlich gestaltet, im Schönheitssinn des Renaissancemenschen geklärt,

[9]) Vgl. Milan Rešetar. Djele Marina Držića, drugo izdanje, Zagreb 1930, Uvod I—VI.
[10]) Anders bei Kindermann, o. c. 390, jedoch leider nicht beweisbar.
[11]) Vgl. Milorad Medini, Pjesme Mavra Vetranića i Marina Držića, Rad 176, Zagreb; Ježič, o. c. 80.
[12]) Vgl. Kombol, o. c. 111.

mit warmer Menschlichkeit durchblutet, durch zarte Mitleidslyrik ins Dichterische verwandelt.

Es wäre ein kulturgeschichtlicher Unterlassungsfehler, würde man nicht ein Streiflicht auf die Persönlichkeit des Mavro Vetranović werfen, das den Mönch als Denkergestalt in Erinnerung bringt:

Aus Handelskreisen stammend, hohe Stellen im Orden bekleidend, in Dubrovnik, auf Mljet und Lokrum tätig, dazwischen auch als Prior auf der unbewohnten St. Andreasinsel ein einsames Dichterdasein führend, Zweifler und Grübler von Natur aus, zu absolutem Kritizismus geneigt, offenbart der Dichter in einigen satirischen Gedichten erstaunlichen Tatsachensinn für die kritische geopolitische Lage seines Landes zwischen Ost und West. Er ist sich sowohl der türkischen Angriffslust, wie auch der Raubgier Venedigs durchaus bewußt, geißelt einerseits das Landräubertum und das Piratenwesen im Mittelmeer, anderseits die prunksüchtige Unmoral der höheren Stände, bezichtigt die christlichen Herrscher völliger Unfähigkeit, irgendwelche erfolgreiche Maßnahmen gegen das drohende Anwachsen der osmanischen Macht zu ergreifen, und bezeugt seine Sympathien für die realistische Gleichgewichtspolitik seiner Vaterstadt Dubrovnik.

Beiklänge bitterer Lebenserfahrung erklingen auch im dichterischen Werk des Patriziers Hanibal Lucić aus Hvar (1485—1553). Es sind belastende Begebenheiten aus den Jugendjahren, welche die petrarkistische Galanterie des Hvaraner Aristokraten mit epistolarischen Klageversen verdunkeln. Wie bekannt, beunruhigten die Insel in den Jahren 1510—1514 überaus blutige Volksaufstände, die Lucić außer beträchtlichem Verlust an Gut und Habe zu zeitweiligem Flüchtlingsdasein auf dem Festland veranlaßte, allem Anschein nach zu einem Aufenthalt in Trogir und Split. Nach seiner Rückkehr finden wir Lucić als Richter, später in anderen öffentlichen Ämtern seiner Heimatstadt beschäftigt. Es bleibt ihm auch weiterhin nichts erspart: zweimal, 1519 und 1529, werden die Inselbewohner von der Pest heimgesucht; während des Krieges zwischen Venedig und Konstantinopel (1537 bis 1540) muß die Insel einen Türkenüberfall erleiden.

Wie sehr aber auch das Unwesen der Zeit die Lebensstimmung des Dichters verdüsterte, so kamen die Erfahrungen doch seinem Werk zugute — sie verhalfen dem einstigen Freund und Gesellen tändelnder Lautenschläger zu besserer Einsicht ins Weltgeschehen. Es gibt ein kleines Liebesdrama von Hanibal Lucić, ein Hochzeitspiel, in drei „skazanja" geteilt und mit einem Prolog versehen, das in diskreter Weise die Nöte der Zeit, die Türkenkämpfe, das Piratenwesen, den Sklavenhandel in die Handlung verwebt, um einen lebensgerechten Hintergrund für die rührende Geschichte zweier Liebender zu schaffen. Es ist die dramatische Erzählung von der edlen Tochter des Banus Vlaško, die von Seeräubern verschleppt und als Sklavin auf dem Markt von Dubrovnik zum Verkauf angeboten wird, und von ihrem Befreier, dem Ritter Derenčin, ihrem Jugendfreund, dem sie einst in keuschem Mädchenstolz die Hand abgewiesen, der jedoch als rechter Ritter ohne Furcht und Tadel, in Not und Leiden, die Spur der Verschollenen auf-

sucht und sich, obwohl als Händler verkleidet, ihre Gunst erwirbt und das Mädchen heimführt.

Das Stück, wenn auch als theatralische Augenweide oder Ohrenschmaus nicht sonderlich ergötzlich, durchwegs in erzählendem Rezitativ gehalten, weist in der Behandlung des Stoffes einige Züge auf, die den gebrechlichen Bau des dramatischen Vorgangs vergessen lassen und die Aufmerksamkeit des Auditoriums auf den inhaltlichen Reiz der Fabel lenken. Es ist der historische Hintergrund, der den Zuschauer für die Liebesgeschichte gewinnt, es sind die ritterlichen Tugenden der Vorfahren, die das keusche Zögern der beiden Liebenden zu zarter Neigung verklären, es ist das gastfreundliche Verhalten der Freistadt Dubrovnik, das der Romanze den glücklichen Ausgang gewährt.

Das Spiel führt den Titel „Die Sklavin" (Robinja) und reiht den Hvaraner Dichter unter die Ahnherren der europäischen Renaissance ein. Es ist das erste weltliche Drama in kroatischer Sprache, allem Anschein nach um 1520 geschrieben[13]), wenn auch ziemlich spät, erst nach dem Tode des Dichters gedruckt. Es ist, wie Mihovil Kombol richtig urteilt, in mancher Hinsicht kein voll ausgereiftes Werk, kann jedoch trotz mancher Mängel als ein glückliches Anfangszeichen der Nationalliteratur gelten, als ein Versuch, der seine Geltung erlangte durch die Ursprünglichkeit, wie sich im Drama des jungen Ritters Derenčin die Gestaltung eigenster ethischer Ideale bis zu dichterischer Einsicht erhebt[14]).

In die wechselreiche Geschichte der unruhigen Insel verwebt sich auch das Schicksal des Hvaraner Renaissancetheaters, eines der ältesten Theatergebäude im Mittelmeerraum. Die ersten nationalen Aufführungen in Hvar, die geistlichen Skazanja, fanden wohl in der Kathedrale oder auf der schönen Piazza vor der St. Stephanskathedrale statt, so wie auch anzunehmen ist, daß die ersten weltlichen Stücke, so die „Sklavin" des Lucić, entweder auf derselben Piazza vor der Kathedrale oder in der prächtigen Loggia oder im Palast des Hvaraner Providurs aufgeführt wurden. Der Theatersaal verdankt seine Entstehung einer glücklichen Eingebung des Rektors von Hvar, Pietro Semitekolo, der sein Fürstenamt in den Jahren 1610—1612 ausübte. Er ließ mit den Geldern der autonomen Stadt Hvar das alte, aus dem 13. Jahrhundert stammende Arsenal erneuern, änderte das große Erdgeschoß insofern um, daß es fortan als Werft für die venetianische Kriegsgaleere diente; erbaute an der nördlichen Seite eine monumentale Terrasse und verwandelte den östlichen Teil des ersten Stockwerks in einen richtigen Theatersaal mit Bühne und doppelreihigen Logen. Die Inschrift über dem Eingang verrät die Absicht des Bauherrn, die Bemühungen in Erinnerung bringen, die seine Regierung krönen, die erfolgreichen Bemühungen, das Volk von Hvar nach zweihundertjährigen Wirren mit der Herrschaft des Adels auszusöhnen:

„Im zweiten Jahre des Friedens 1612"[15]).

---

[13]) Vgl. Slavko Batušić, O pozorištima u Jugoslaviji; Pozorište u Jugoslaviji, Beograd 1955, 11.

[14]) Vgl. Kombol o. c. das Kapitel: Hanibal Lucić, besonders 117—121.

[15]) Vgl. Grga Novak, Naše najstarije kazalište, Scena, Zagreb 1950, 99.

Der Theatersaal des Pietro Semitekolo im alten Arsenal ist noch heute mit Bühne und Logen vollständig erhalten, wenn auch nicht mit der ursprünglichen Seicentodekoration, da der Bau in späteren Jahrhunderten einige unwesentliche Änderungen erfuhr. So stammt die klassizistische Formgebung der Logen im Auditorium allem Anschein nach aus dem Jahre 1800, als der Theaterverein von Hvar die baufällige Einrichtung erneuern ließ. Die ursprüngliche Dekoration des Theaters ist, wie der bekannte Historiker Grga Novak berichtet, in einem lateinischen Gedichte des Dichters und Chronisten Antun Matijašević Karamaneo beschrieben. In den Distichen dieses Gedichtes, das dem Providur von Dalmatien und Albanien Marin Kapel gewidmet ist, wird auch das Repertoire erwähnt, das zur Zeit des Karamaneo, im 17. Jahrhundert, auf der Bühne des Hvaraner Saals gespielt wurde: Dramen, Tragödien und Komödien, Melodramen, Singspiele, Schäferspiele, Konzerte[16]).

3

Es ist eine verzeihliche Fehlleistung der ausgesprochen philologischen Forschung, daß trotz der ungeheuren Fülle der zusammengetragenen und bis ins Minutissimo untersuchten Materialien aus der nationalen und aus der vergleichenden Sprach- und Literaturwissenschaft die eigentlichen Grundlagen des Renaissancetheaters in Dalmatien bisher nicht übersichtlich aus dem Wirrwarr der widersprüchlichen Data herausgelöst wurden. Es ist nicht nur der geistig enge Nationalismus des 19. Jahrhunderts, der sich nie recht in der Frage auskannte, ob das dalmatinische Theater als originale Schöpfung des slawischen Genius oder als bloßer Abglanz des romanischen Humanismus zu werten sei — die Fehlleistung der älteren Forschung beruht vor allem auf der Tatsache, daß man die kulturelle Ambivalenz des dalmatinischen Theaterwesens nie genügend aus dem gesellschaftlichen Leben des Landes ableitete.

Man gelangt zur Erkenntnis wesentlicher Erscheinungen im Bereich des Theaters nur selten über den schmalen Weg der Literatur: oft stellen sich dem unmittelbaren Vordringen der theaterwissenschaftlichen Forschung Hindernisse entgegen, die mit herkömmlichen Methoden der Literaturwissenschaft nicht zu überwinden sind, da es nur zu oft Fragen umfassenderer Natur sind, welche die theatergeschichtliche Lösung verzögern. Mit anderen Worten: es sind meistens schwierige Fragen der allgemeinen Gesellschaftsforschung, die geklärt werden müssen, um das Aussehen, den Habitus einer Theaterkultur bloßzulegen.

So wird man zur Erschließung des Renaissancetheaters in Dalmatien immer wieder einige Entwicklungsphänomene in Betracht ziehen müssen, die nicht unbedingt in das Blickfeld herkömmlicher Forschung fallen. Es wurde schon gezeigt, daß die Ursprünge des dalmatinischen Theaterwesens in der glagolitischen Sphäre der lateinischen Kirche zu suchen sind. Dieser Feststellung muß man zumindest

[19]) Vgl. Novak, o. c. 100.

noch ein anderes, allgemeines Kennzeichen des kulturellen Lebens in Dalmatien zur Zeit der Renaissance beifügen: dies ist die Hybridität des sprachlichen Ausdrucks, die seit dem 12. Jahrhundert das zivilisatorische Leben Dalmatiens beherrscht. Zur Klärung der Frage kann man gewiß nicht nur bei den Besonderheiten der sprachlichen Kultur verbleiben: Es ist genügend bekannt, daß solche Besonderheiten immer jahrhundertelange Umwälzungen in der Volksgeschichte des Landes widerspiegeln. So bewies schon Petar Skok mit scharfsinnigen onomastischen Untersuchungen, daß die Symbiose altromanischer, slawischer und italienischer Elemente in der wechselreichen Geschichte Dalmatiens verschiedene Eigenheiten hervorbrachte, wobei in historischer Hinsicht zu bemerken ist, daß die altangesiedelte slawische Landbevölkerung die Zivilisation der einst romanischen Städte assimilierte, daß jedoch das benachbarte Italien den natürlichen Prozeß der Slawisierung verlangsamte. So zeigen sich die gesellschaftlichen Folgen dieser historischen Entwicklung besonders deutlich in der Zweisprachigkeit in den von Venedig beeinflußten Stadtgebieten, wobei die Amtssprache zum Italienischen hinstrebte, während die Familiensprache das Slawische bevorzugte und so eine umfangreiche kroatische Nationalliteratur erzeugte[17]).

Neben der Rolle, die die freie Respublica Ragusina spielt, die im 15. und 16. Jahrhundert alle ihre politischen und wirtschaftlichen Möglichkeiten entfaltete, so daß Dubrovnik zu dieser Zeit neben Ancona und Venedig unzweifelhaft das wichtigste See- und Handelsforum des Adriatischen Meeres vorstellt, muß man sich dazu noch die ausgesprochene Urbanität der gesellschaftlichen Beziehungen vergegenwärtigen, eine südländische Urbanität, die schon durch die zahlreichen Konsularämter der Republik in Europa und im Levant trotz geschlossener Adelsregierung und behutsamem Krämergeist dem öffentlichen Leben immerfort Anregungen aus aller Welt zuführten.

Das beunruhigende Milieu der Republik Dubrovnik, das großartig und kleinlich zugleich, durch die geschichtlichen Peripetien des dalmatinischen Landes alle Wandlungen des altromanischen, des slawischen, des italienischen Geisteslebens erfuhr und zur Zeit der Renaissance, von der vollendeten Slawisierung der Bevölkerung schon stark national bedingt, jedoch fest im Weltgeschehen verankert, eine überaus lebendige Theaterkultur erzeugte — es ist das unbestrittene Hochheitsgebiet eines der größten Lustspieldichter Europas, das theatralische Gebiet des Marin Držić.

Marin Držić, in Dubrovnik um 1508 geboren und in Venedig am 2. Mai 1567 gestorben, stammt aus einem bürgerlichen Zweig einer uralten dalmatinischen Adelsfamilie slawischen Ursprungs: nach den gründlichen genealogischen Untersuchungen von Jireček, Petrovskij und Rešetar ist anzunehmen, daß der adelige Stamm schon 1190—1199 urkundlich bestätigt ist, während die beiden

---

[17]) Vgl. Petar Skok, O simbiozi i nestanku starih Romana u Dalmaciji i na Primorju u svijetlu onomastike, Razprave Znanstvenega društva za humanistične vede IV, Ljubljana 1928, 23, 37—42.

bürgerlichen Zweige der Familie in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (1356 bis 1377 und 1361—1391) erwähnt werden[18]). Die soziale Doppelstellung der verarmten Familie, die sich trotz schwerer Vermögensverluste einiger Privilegien versichern konnte, erklärt teilweise das abenteuerliche Wanderleben des unstäten Marin. Es ist die Unrast eines poverissimo scrittore, die den freisinnigen Ragusaner in verschiedenen Berufen durch Ost und West trieb, ihn in knapp acht Jahren ein dramatisches Werk von ungewöhnlicher Fertigkeit und lebenssprühender Eloquenz schaffen und ihn zu guterletzt in freiwilliger Verbannung zu Venedig sterben läßt. So sehen wir den jungen Kleriker als zweifachen Rektor der Allerheiligenkirche in Dubrovnik und der St. Petruskirche auf der Insel Koločep, wie er, trotz der vererbten Würden bettelarm, in der Domkirche seiner Heimatstadt als Organist das tägliche Brot verdient (1526 bis 1538); ein wenig später, während des siebenjährigen Studienaufenthalts in Italien (1538—1545), wie er als Rector di Sapientia im Universitätskonvikt von Siena seine Unterhaltskosten nicht bestreiten kann und als Besucher einer verbotenen Commedia rusticale mit den Behörden in Konflikt gerät; wie der fast Vierzigjährige, nach der Rückkehr aus Italien, vom Senat der Republik den unerfreulichen Auftrag erhält, den österreichischen Grafen und politischen Abenteurer Christoph von Rogendorf als Kammerdiener zu begleiten; wie er als cameriere mit dem Höfling drei Monate in Wien verbringt, ihn später, wieder über Dubrovnik, als Dragoman nach Konstantinopel geleitet, ihm hier den Dienst verweigert und nach Hause reist (1545—1547); wie er, längst über die Vierzig, verarmt, verschuldet, verpfändet, in seiner Vaterstadt endlich die geistigen Würden erhält, seine Lustspiele schreibt und aufführt, dazwischendurch, wenn auch schon durch seine Aufführungen bekannt, drei Jahre lang das klägliche Tagewerk eines Schreibers im Salzamt der Republik ausübt (1554—1556); wie er, mitten in den Fünfzigern, wieder nach Italien reist, über Venedig (1592) Florenz erreicht (1566), hier mit umstürzlerischen Briefen den toskanischen Fürsten Cosimo I. und seinen Sohn Francesco für eine Verschwörung gegen das Adelsregiment in Dubrovnik zu gewinnen sucht, ein Jahr nach diesen erfolglosen Versuchen in Venedig stirbt, und, wie es in den Berichten steht, in der Kirche SS. Giovanni e Paolo zu Grabe geleitet wird[19]).

Es ist eine Hetzjagd durch die Zeit, das unstete Leben dieses bürgerlichen Sprößlings der alten Adelsfamilie, grotesk durch die vielfache Verlarvung, welche dieser Aufwiegler in seiner Revolte gegen die aristokratische Ordnung seiner Vaterstadt unternimmt, großartig in der völligen Unbefangenheit, mit welcher

---

[18]) Vgl. Konstantin Jireček, Beiträge zur ragusanischen Literaturgeschichte, Archiv für slawische Philologie XXI, Wien 1899, 454, 456—457, 481—494; N. Petrovskij, O genealogiji Držića, Rad 148, Zagreb 1902, 227—230; Milan Rešetar, Djela Marina Držića, Zagreb 1930, Uvod XL—XLVI, CXIX—CXXVIII.

[19]) Vgl. die biographischen Data und die Urkunden bei Rešetar, o. c. Uvod XL—LXXV, CXXIX—CXLVII; Petar Skok: Držićev Plakir, Razprave V—VI, Ljubljana 1930, 6—9, 38—41; Jean Dayre, Marin Držić, conspirant à Florence, Revue des études slaves X, Paris 1930, 76 ff. Weiteres im Redaktionsartikel der Enciklopedija Jugoslavije 3, Zagreb 1958, 119—121.

der alte Vagant vor seinem Abgang von der Weltbühne die Narrenkappe mit der Feder des politischen Pamphletisten vertauscht und im Namen einiger unbekannter Ragusaner seine Verschwörung gegen die eigenen adeligen Vorfahren auf den Mediceerhof verlegt, um seine Vaterstadt mit einer demokratischen Verfassung zu beglücken.

Es ist ein ungeheurer Überschuß bürgerlicher Energien, der mit dem unverbrauchten Temperament des Renaissancemenschen Marin Držić seinen Mummenschanz treibt: ein Überschuß, der den jungen Kleriker herkömmliche Liebeslieder schreiben und drucken und den erfahrenen Weltreisenden seine Lustspiele verfassen und in diesen Lustspielen eine theatralische Welt erstehen läßt, welche die zahme Konvention des Schäferspieles mit urwüchsigem rustikalen Humor würzt und in der Commedia erudita alle Schranken der Terenz- und Plautusüberlieferung durchbricht, Elemente der Commedia dell'arte vorwegnimmt und in einigen satirisch angehauchten Figuren Züge der Charakterkomik bildet, derer sich das europäische Theater in all ihrer Fülle erst hundert Jahre später in den Komödien Molières bewußt wird.

So ist die theatralische Sendung des Marin Držić zu bewerten, die europäische Sendung eines umfangreichen Werkes, das uns leider größtenteils in unvollständigen Abschriften erhalten blieb. Wir wissen nicht genau, ob die elf Lustspiele, die uns bekannt sind, das Gesamtwerk des Ragusaner Dichters ausmachen: möglich, daß weitere Texte vorhanden waren, wie Kombol mit gutem Recht aus verschiedenen Andeutungen in den erhaltenen Spielen annimmt[20]), Texte, die vielleicht mit anderen Theaterschriften der dalmatinischen Renaissance auf den Scheiterhaufen der katholischen Gegenreformation ihr Ende fanden, wie Miroslav Krleža in seinem polemischen Versuch über das klassische Repertoire der jugoslawischen Dramatik bemerkt[21]).

Glücklicherweise kann man aus Randbemerkungen zu den erhaltenen Werken des Marin Držić eine leidlich genaue Datierung der Aufführungsjahre entnehmen und so übernimmt die neue Forschung Rešetars Datierungsversuch:

„Pomet" (verloren, wahrscheinlich 1547 aufgeführt); „Tirena" (1548 oder 1549 auf dem Platz vor dem Rektorenpalast und 1550 oder 1551 auf der Hochzeit des Vlaho Držić aufgeführt, 1551 gedruckt); „Grižula" (auch Plakir genannt, nach 1548 auf der Hochzeit des Vlaho Sorkočević aufgeführt); „Onkel Maroje" (Dundo Maroje, 1550, Ratsaal des Rektorenpalastes); „Pjerin" (nur in Bruchstücken erhalten, nach 1550 aufgeführt); „Venus und Adonis" (Venere, 1550 oder 1551 auf der Hochzeit des Vlaho Držić aufgeführt, 1551 gedruckt); „Der gefoppte Stanac" (Novela od Stanca, 1550 oder 1551 auf der Hochzeit des Martolica Džamanjić aufgeführt, 1551 gedruckt); „Džuho Kerpeta" (Bruchstücke erhalten, 1554, Hochzeit des Rafo Gučetić); „Der Geizige" (Skup, nach 1553 oder im Jahre 1555 auf der Hochzeit des Sabo Gajčin Palmotić aufgeführt); „Mande" (nach der männlichen Hauptperson des Stückes

---

[20]) Vgl. Kombol, o. c. 143.
[21]) Vgl. Miroslav Krleža, O našem dramskom repertoiru, Scena, Zagreb 1950, 11.

auch Tripče de Utolče genannt) und „Arkulin" – zwei Komödien, für deren Aufführungsjahre keine rechten Anhaltspunkte vorhanden sind[22]).

Das Werk von Marin Držić ist im besten Sinne des Wortes Gelegenheitsdichtung: es sind, wie aus den Datierungsversuchen und aus den Anspielungen in den Texten hervorgeht, Hochzeitsspiele, unmittelbar für die Aufführung geschrieben. Wir kennen sogar Namen vierer Schauspielergesellschaften, die die Komödien von Držić und seine Übersetzung der Dolce-Bearbeitung von Sophokles „Hekuba" vor das Publikum brachten. Es sind allem Anschein nach junge Leute aus den adeligen und bürgerlichen Kreisen Dubrovniks, welche die Lustspiele unter der Leitung des Dichters in den Patrizierhäusern, im Ratsaal des Rektorenpalastes oder auf dem Platz vor dem Palast aufführten und die Namen ihrer Ensembles der Nachwelt hinterließen: die Bizara-, die Pomet-, die Garzarija-, die Njarnjasi-Gesellschaft[23]). . . .

Man darf es wohl für ein unverkennbares Zeichen der theatralischen Urwüchsigkeit des Marin Držić erklären, daß die zahlreichen Untersuchungen über die Einflüsse der dalmatinischen, der lateinischen, der italienischen Literatur auf das Werk des Dichters fast erfolglos verliefen. Man führte Mavro Vetranović und Nikola Naljeković, Plautus und Terenz, Boccaccio und Aretino, Lodovico Dolce und Gianbattista Gelli und die toskanische Commedia rusticale ins Feld, um schließlich zu dem dünnen Ergebnis zu gelangen, daß Marin Držić wie einige spätere Größen des europäischen Theaters Motive aus Plautus (Aulularia und Menaechmi), Terenz (Andria) und Boccaccio übernahm, Dolces freie Bearbeitung von Sophokles, „Hekuba" übersetzte, daß als seine Vorfahren im Schäferspiel Vetranović und in der plautischen Komödie Naljeković gelten können und daß er Elemente der italienischen Bauernkomödie auf durchaus originelle Weise umbildete[24]).

Es wurde schon erwähnt, daß Držić in seinen Schäferspielen (Tirena, Venus und Adonis, Grižula, Džuho Kerpeta) die zahme Konvention des überlieferten, zur Zeit so populären Genres mit urwüchsigem Humor würzt. Die beiden besten Beispiele dieser Art sind „Tirena" und „Grižula" (Plakir), wobei das Letztere schon längst als überaus interessantes Muster der Pastorale erkannt und in die Reihe der großen Lustspiele eingefügt wurde, die ihren vorläufigen Abschluß mit Shakespeares Sommernachtstraum finden, wie schon aus Creizenachs allzu summarischer Analyse bekannt wurde[25]). Der Reiz beider Spiele liegt vor allem in der originellen Verflechtung des konventionellen Liebesmotives der dramatischen Ekloge mit dem unverwüstlichen Humor der grotesk-realistischen Bauernszenen. Die Elemente der Bauernkomödie und des Schäferspieles verarbeitet Držić zu einem rechten Maskenspiel in der Farce vom wundertätigen Verjün-

---

[22]) Vgl. Rešetar, o. c. XCVI.
[23]) Vgl. Rešetar, o. c. Uvod CVII–CXI.
[24]) Vgl. Rešetar, o. c. Uvod CXV–CXIX.
[25]) Vgl. Wilhelm Creizenach, Geschichte des neueren Dramas II, 516 ff.; Peter Skok Držićev Plakir, Razprave V–VI, Ljubljana 1930, 1–37 (ausführliche Analyse der Pastorale).

gungselixier, das die in Elfen verkleideten Raguser Jünglinge dem gefoppten Stanac bieten: wieder ist es der theatralische Mummenschanz, der durch Verflechtung von Traum und Wirklichkeit, von Schein und Leben, von Maske und Demaskierung, den Zauber der komischen Wirkung hervorbringt.

Obwohl die Tetralogie der Schäferspiele mit dem Fastnachtscherz der Novelle vom Stanac als ein bemerkenswerter Beitrag zum europäischen Theater der Renaissance zu betrachten ist, so muß man doch in den übrigen Komödien das Zentrum der dramaturgischen Bemühungen, den Kern der schöpferischen Phantasie, die Offenbarung des Theatergeistes, das Eigenste der Persönlichkeit des Dichters erblicken.

Es ist eine überaus originelle dalmatinische Abart der Commedia erudita, die sich in diesen Stücken zur Vollendung entfaltet: die fünf, ganz oder teilweise erhaltenen Komödien („Onkel Maroje", „Der Geizige", „Pjerin", „Arkulin", „Mande"), in der Manier des Plautus gehalten und durch die lebensprühende Eigenart des Dichters in köstliche Renaissancegebilde verwandelt, nehmen, wie schon erwähnt, wesentliche Bestandteile der Commedia dell'arte vorweg und bilden fruchtbare Ansätze zur späteren Charakterkomödie. Es ist gewiß keine Übertreibung der vergleichenden Forschung, wenn sie in den Lustspielen des Dalmatiners schon einige Motive und Figuren Molières vorgebildet fand, ohne irgendwelche unmittelbare Beziehungen zwischen Dalmatien und Frankreich zur Zeit des Renaissancetheaters entdecken zu können: es ist nicht nur der Geizige des Plautus, der Držić und Molière zu eigenen Schöpfungen leitet, es ist der Hahnrei Tripče, der in Situations- und Charakterkomik den George Dandin vorwegnimmt, es ist auch die Zauberkomödie des Arkulin, ohne die man sich die Entwicklungsgeschichte der diversen mariages forcées nicht gut vorstellen kann[26]).

Doch wären alle diese Züge aus der theatralischen Welt des Ragusaners nur vielversprechende Vorboten einer späteren Zeit, hätte der Freigeist der dalmatinischen Renaissance nicht ein Meisterwerk geschaffen, das, die Zeit überragend, nicht nur die Eigenart des Dichters vollauf bezeugt, sondern durch seine Unverwüstlichkeit in das Repertoire des europäischen Theaters gehört. Es ist „Onkel Maroje", die Komödie vom geizigen Krämer auf Ragusa, der in Rom nach seinem verschwenderischen Sohn fahndet: ein überaus geschickt gebautes Intrigenstück, das mit urwüchsiger Charakterkomik und köstlicher Personenverwechslung, korruptem Geld- und Liebeshandel, Abenteurerwesen und Dienerwitz die unbedenkliche Lebensgier des Renaissancemenschen verspottet und das vielschichtige Milieu der Respublica Ragusina auf die Straßen der heiligen Stadt verpflanzt und bis zu monumentaler Komik steigert. Es ist echt und recht dalmatinisch, das Meisterwerk des Držić, dalmatinisch vor allem in der dramatischen Symbiose slawischen Lebenssinns und romanischer Eloquenz, die in der Gestalt des lebensgierigen Dieners Pomet das komische Konterfei des Dichters darstellt.

---

[26]) Vgl. wie oben bei Anm. 24 (Rešetar).

Tafel I (Zu Schöne, Bilder auf Burg Trausnitz)

1.

2.

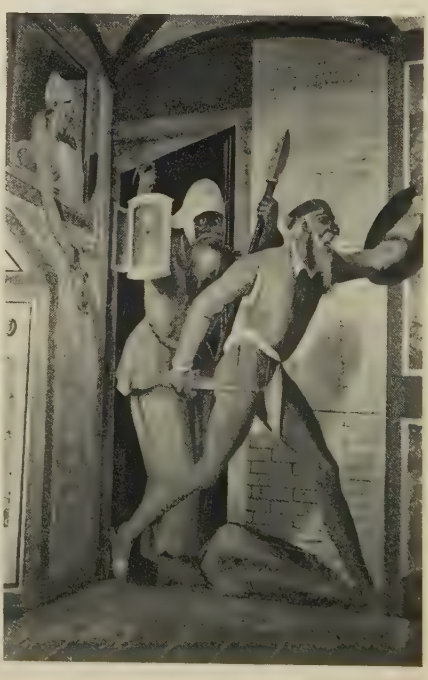
3.

4.

5.

6.

7.



8.

Tafel III (Zu Schöne, Bilder auf Burg Trausnitz)

9.

9a.

12.

10.

11.

13.

14.

Der lebensfrohe Geist der Renaissance, der schon in geistlichen Spielen des späten Mittelalters Wurzeln schlägt und sich in der weltlichen Sphäre der Ragusaner Komödie zur Vollendung entfaltet, reicht mit manchen Ausläufern in spätere Zeiten. Man muß es bekennen, große Nachfolger bekam der Meister nicht, denn das, was nach Držić im Lustspiel vor das Publikum kam, war gewiß mehr Epigonentum als rechte Begabung. Doch flackerte es zeitweise auf, das Feuer der echten theatralischen Beredsamkeit: zuweilen in guten Übersetzerarbeiten, wie in der kroatischen Fassung des „Aminta", den Dominko Zlatarić (1555 bis nach 1609) aus der Handschrift übersetzte und ein Jahr vor Tassos Original, 1580, in Venedig drucken ließ — zuweilen in gut spielbaren Komödien, die ältere Motive geschickt zum Ausdruck bringen, wie zum Beispiel „Die Hvaranerin" (Hvarkinja) des Martin Benetević († 1607) oder „Die Komödie von Rasko" (Komedija od Raskota), allem Anschein nach auch von Benetević geschrieben, die Szenen zweier Spiele des Ruzzante, der „Fiorina" und der „Moschetta", zu einem neuen Ganzen verflicht.

Was allenfalls von der Renaissance noch tief in spätere Zeiten reicht, das ist vor allem die Spielfreudigkeit der Dalmatiner, die sich sowohl auf die bürgerlichen wie auf die geistlichen Kreise erstreckt. Es gibt Beispiele ursprünglicher Theaterlust, die, durch das Prisma der historischen Retrospektive gesehen, ergötzlich wirken. So wird berichtet, daß Nonnen in Šibenik 1615 ein Dreikönigsspiel aufführten, durch die Aufführung mit der bischöflichen Behörde in Konflikt gerieten, da sie die männlichen Rollen im Nationalkostüm, alla croata, spielten, und zu ihrer Verteidigung erwähnten, daß solche Aufführungen im Kloster schon früher stattfanden[27]). Oder: man fand in einer gräflichen Bibliothek in Trogir die Rollenliste zu einer Vorstellung der „Hvaranerin" von Benetević, die 1731 ausschließlich von Geistlichen gespielt wurde, eine Komödie, die durch ihre anschaulichen Liebeshändel gewiß nicht geistlich-erbaulich wirken konnte[28]).

So wird wohl im großen und ganzen genommen, die dalmatinische Renaissance als eine bemerkenswerte Epoche des europäischen Theaters zu betrachten sein, und sollte auch den Erben der abendländischen Kultur nichts überliefert werden als der Geist eines großen Lustspieldichters, der Feuergeist des Ragusaners Marin Držić.

---

[27]) Vgl. Petar Kolendić. Predstava Triju Kralja u Šibeniku 1615. Gradja za povijest književnosti hrvatske VII, Zagreb 1902. 393 ff. Auch Rešetar, CXI, Kombol 48.

[28]) Petar Kolendić, Pozorišna lista jedne pretstave Benetevićeve Hvarkinje. Zbornik radova XVII, Srpska akademija nauka, Beograd 1952.

DIE COMMEDIA DELL'ARTE — BILDER AUF BURG TRAUSNITZ IN BAYERN

Von Günter Schöne (München)

Mit Tafel I—IV

Die Stadt Landshut, etwa 60 km nördlich von München an der Isar gelegen, war seit 1355 Sitz und Residenz eines Herzogs von Bayern. Die mittelalterliche Stadt erhielt durch die Herzöge schon früh einen Renaissance-Palast in der Altstadt, so daß die alte Burg auf dem steilen Isarhang in der Mitte des 16. Jahrhunderts als Residenz-Schloß den neuen Namen „Trausnitz" bekam.

Die Trausnitz hatte in ihrer Anlage noch ganz den Charakter einer mittelalterlichen Burg erhalten, als sie 1568 dem frisch verheirateten Erbprinzen Wilhelm von seinem Vater zugewiesen wurde. In den 10 Jahren seines Aufenthalts hat er die Burg nach seinem Geschmack, im neuen „italienischen" Stil der Renaissance, umbauen und verschönern lassen. Aus diesem Zeitraum stammen an Neubauten vor allem die zweigeschoßigen Arkadengänge des Schloßhofes, dann ein Eckbau mit einem Treppenhaus, ferner Lustgärten mit Statuen, Tierzwingern und Irrgärten. Vor allem wurde die Innendekoration der neuen Räume ganz im neuen Stil mit Kassettendecken, Decken- und Wandgemälden, Bildteppichen ausgestaltet.

Der zwanzigjährige Thronfolger richtete sich in seinem schönen Schloß bald einen umfangreichen Hofstaat ein. Er umgab sich mit Künstlern und Kunsthandwerkern aller Art, er hielt sich Narren, Mohren, Türken, Tierwärter, Artisten und italienische Komödianten. Mit Renate von Lothringen, seiner jungen Frau, führte er das prächtige Leben eines Renaissancefürsten. Tanz und Musik, Maskeraden, Turniere, Feuerwerke, Ballspiele, Jagden lösten einander ab. Ein Hauptvergnügen des jungen Fürstenpaares bildeten die Vorführungen der italienischen Komödianten.

Schon bald nach Wilhelms Einzug auf der Trausnitz beginnen die Nachrichten über die Commedia dell'arte. Durch Vermittlung Hans Fuggers aus dem Augsburger Handelshause kommt die vierköpfige Gesellschaft des „Meisters Jakob da Venetia". Ihr folgten andere Truppen, und bald hatte der Trausnitzer Hof einen festen Stamm italienischer Komödianten. Die meisten Anregungen zum Komödienspiel dürften von Massimo Trojano ausgegangen sein. Der Neapolitaner hatte schon zur Hochzeit Wilhelms, die 1568 mit großem Aufwand in München gefeiert worden war, erfolgreich in Komödien mitgewirkt.

Im Jahre 1569 holte ihn Wilhelm mit zwei Gefährten, wahrscheinlich Komödianten, mit Hilfe Hans Fuggers aus Venedig nach Landshut. Hier wirkte er als Musiker und dürfte auch manche Komödie verfaßt und in ihr mitgespielt haben. Der sehr heißblütige und hochfahrende Mann wurde aber in schwere Händel verwickelt und mußte 1570 fliehen. Der Musiker Orlando di Lasso, der sich in seiner Komödie bei der Münchener Hochzeit auch als Schauspieler bewährt hatte, beschaffte auf einer Italienreise neue „Springer" und Komödianten. Wir hören Namen wie Johan Marin (Maria?), Venturin, Alessandro Barbeta, Silvester, teilweise mit ihren Frauen. Neben diesen Berufsschauspielern werden auch Orlando di Lasso und der Trientiner Goldschmied Giovanni Battista Scolari, den wir als Zanni-Darsteller der Hochzeitskomödie von 1568 kennen, bei den Aufführungen mitgewirkt haben. Außer der italienischen Berufsschauspielertruppe kamen auch die Schulmeister der beiden Landshuter Lateinschulen an den Hof, um ihre lateinischen Komödien vorzuführen.

Hatte uns der Bericht eines der Hauptbeteiligten an den Veranstaltungen zu der Hochzeit des Erbprinzenpaares, das Buch des Massimo Trojano, ausführlich erzählt, wie die Commedia des Jahres 1568 in München gespielt wurde und ihren Inhalt wiedergegeben, so wissen wir außer spärlichen Notizen in Rechnungen und Akten nichts von Form und Darstellung der Spiele auf der Trausnitz. Die Archivalien gaben bisher nur das Zeugnis, daß italienische Komödianten spielten, aber über den Ort der Aufführungen im Schloß und die etwa gespielten Stücke erfahren wir nichts. Dennoch ist die Burg Trausnitz einer der wichtigsten theatergeschichtlichen Plätze, denn sie besitzt die ältesten bildlichen Darstellungen aus dem Kreis der Commedia dell'arte in Deutschland.

Bei dem Umbau der alten Burg wurde 1575 mit der Ausmalung der neuen Räume begonnen. In zwei Räumen, der durch den ganzen Bau führenden Wendeltreppe und einem Arbeits- oder Schlafraum, ließ der Fürst Wandgemälde und im Deckengemälde einen Fries anbringen, die Figuren der italienischen Stegreifkomödie in verschiedensten Aktionen zeigen. Es handelt sich um die nach den lebensgroßen Bildern der komischen Figuren sogenannte „Narrentreppe" und um das „Ehrenlohn-Zimmer", das seinen Namen nach der im Deckengemälde dargestellten Allegorie der Fürstentugenden hat.

Die Bemalung der Narrentreppe stammt von Alessandro Scalzi, genannt Padovano, der sie nach den Entwürfen seines Schwagers, des aus Amsterdam stammenden, in Italien ausgebildeten Malers und Architekten Friedrich Sustris (1525—1599) ausführte. Die Ausmalung der Treppe, die im Bau schon 1576 vollendet war, stammt aus dem Jahre 1578.

Ungeheuer eindrucksvoll ist ein Gang über die Narrentreppe. Von Podesten unterbrochen ist die Anlage der Wendeltreppe um einen rechteckigen Kern gruppiert, zwischen dessen gedrungenen kleinen Säulen sich ein Speiseaufzug befand. Von oben bis in den Keller begleiten den Besucher an den Wänden die lebensgroßen Figuren, die in prächtigen Farben, in unmittelbarem Illusionismus lebensecht aus gemalten Türen heraustreten, aus Fenstern schauen und in teilweise heftigster Aktion mit ihm die Stufen auf- und niedersteigen. Es sind aus dem

Repertoire der Commedia: Pantalone, Zanni, Cortigiana, Kupplerin, Dienerinnen. Patalone trägt seine eng anliegenden roten Hosen, die mit Nesteln am gleichfalls roten, in der Mitte geknöpften Wams befestigt sind, aus dem der weiße Hemdkragen schaut. Um die leicht buckligen Schultern trägt er den langen blauen Mantel, der bis auf die in Pantoffeln steckenden Füße reicht. Auf seinen langen grauen Haaren sitzt eine kleine Kappe (hellblau), dazu grauer Spitzbart. Die auf fast allen Bildern deutlich erkennbare dunkle Lederhalbmaske hat eine scharfe Hakennase, manchmal mit Brille darauf. Um die Hüften schlingt sich ein vorn herabhängendes Gürteltuch. Die Zanni tragen zu ihren weiten hellen graugelben Hosen ebensolche Bluse, am Gürtel oft eine Tasche oder den Dolch, einen kurzen Mantel (grün, braun, hellgrau) über die Schulter geschlagen, einen breitkrämpigen, oft aufgeschlagenen Hut mit langen Federn, Bundschuhe; dazu die Halbmaske und oft einen Bart. Die weiblichen Figuren sind Mägde, Kurtisanen, eine kupplerische Alte mit Krückstock und Rosenkranz in entsprechender Kleidung ohne besondere Merkmale.

Die Wandgemälde verfolgen wir von oben nach unten: Vor einer halbgeöffneten Tür ein Knabe, einen Hund an der Kette haltend. Etwas tiefer eine Loggia mit Ausblick auf Gärten und mit einer Treppe mit Figuren. Im Hintergrund ein Zanni mit einer Dame. Auf der nächsten Wand: Pantalon spielt die Laute unter dem Fenster, in dem eine Katze liegt, Zanni stützt sich auf seine Schulter (Bild 1). Das folgende Bild: Zanni weist mit einladender Geste, den Hut in der einen Hand, die andere am Dolch in eine geöffnete Tür (Bild 2). Aus einer tieferliegenden Tür kommt Pantalon, ein Mädchen hinter sich herziehend (Bild 3). Dann kommen zwei gemalte Nischen mit allegorischen Figuren. Ein Herr mit Degen steht in der geöffneten Tür. Auf dem folgenden Gemälde pocht Zanni, einen Hahn und einen Brief in den Händen, mit dem Fuß an die geschlossene Tür der Cortigiana, die vorsichtig aus dem Fenster lugt (Bild 4). Diese Szene wird von Pantalon beobachtet, hinter dem ein Zanni aus der geöffneten Tür schaut (Bild 5). Nächste Szene: Pantalon und sein Diener verfolgen einen Zanni, der mit einer Schüssel vor ihnen flieht. Es folgen wieder zwei Nischen mit allegorischen Figuren. Die nächste Wand zeigt ein Weib, das in der hoch erhobenen Rechten einen Topf, in der Linken eine Feuergabel hält; über ihr am Fenster Pantalon, eine Brille auf der Nase (Bild 6). Zwei Zanni kauern auf dem Boden, aus einer Schüssel mit den Händen essend. Pantalon kommt die Treppe herauf, einen Stock schwingend. Dahinter kommt ein Herr, mit dem Hut in der Hand sich von einer Dame verabschiedend, aus einer weit offenen Tür. Auf zwei Nischen mit allegorischen Figuren folgt eine turbulente Kampfszene: oben auf der Treppe hat ein Pantalone einen angreifenden Zanni die Stufen hinuntergeworfen (Bild 7). Unten eilt ein Pantalone, Dolch und Schild in der Hand zum Kampf; hinter ihm tritt ein Zanni aus der Tür, einen Spieß in der Hand und in der anderen eine Laterne hebend. Eine leicht bekleidete Frau leert den Inhalt eines Nachtgefäßes aus dem Fenster (Bild 8). Auf der nächsten Wand: Pantalon reitet auf einem Esel die Treppe hinauf, einen Zettel in der Hand. Hinter ihm Zanni mit einer Klistierspritze (Bild 9). Auf dem oberen Treppenabsatz vor dem

Eselreiter ein Zanni, ein Uringlas erhebend, mit einer Frau, die Rosenkranz und Krückstock tragend vor der Tür steht (Bild 9a). Die folgende Wand: Ein Zanni mit Eßwaren auf den Armen, ein Hündchen springt ihm entgegen. In den Wangen einer vermauerten Tür: Pantalone und Zanni lauern mit Dolchen in den Händen. Das nächste Bild: Pantalon unter einem Fenster, aus dem etwas auf ihn hinabgegossen wird, und Zanni, auf einer Fiedel spielend (Bild 10). Eine reich gekleidete Dame (die Cortigiana?) reicht dem vor ihr auf den Treppenstufen knienden Zanni ein Barett und eine Geldbörse, hinter ihr in der geöffneten Tür eine Dienerin (Bild 11). Die Szene wird unten von zwei Pantalonen aus der Tür beobachtet. Auf dem folgenden Treppenpodest wendet sich eine Magd in einer offenen Tür mit dem Finger zeigend dieser Szene zu, während ein Zanni, einen Brief in der Hand, hinzuschleicht (Bild 12). Ein dicht verhüllter Mann, ein Zanni und ein Mädchen schauen zu. Auf dem nächsten Wandbild sieht man Zanni in der Mitte zwischen einem spanisch gekleideten Herrn und einer Dame, beide an den Händen haltend. In dem Herrn erkennt man das Porträt des Thronfolgers, die Dame ist seine Gattin (Bild 13). Im untersten Geschoß liegt ein Zanni schwer betrunken vor der Kellertür, Pantalone schwingt seinen Pantoffel, darüber wirft ein zweiter Zanni eine Schüssel aus dem Fenster. Zu guter Letzt trägt Zanni den Pantalone auf dem Rücken davon.

Im Hauptgeschoß des Schlosses gehen wir dann von der Narrentreppe durch ein Kabinett, das mit Deckengemälden geschmückt ist, auf denen Apollo, die Musen, Minerva, die Künste und Venus die Kunstliebe des Fürsten bezeugen, in ein Zimmer, das ihm als Arbeits- oder Schlafraum diente. Es ist mit Wandmalereien reich dekoriert und hat ein Deckenbild, das in umständlicher Allegorie die fürstlichen Tugenden zeigt, nach dem dieser Raum „Ehrenlohn-Zimmer" genannt wird (Bild 14).

(Schluß folgt im nächsten Heft)

DAS PORTRÄT

MANFRED HAUSMANN

Von Hermann Wanderscheck (Berlin)

Am 10. September 1958 vollendete der heute in Rönnebeck bei Bremen lebende Dichter und Dramatiker Manfred Hausmann sein 60. Lebensjahr. Dem Theater schenkte der Dichter die dramatische Ballade „Lilofee" (Uraufführung 1937 in Dresden — vorjährige Geburtstagspremiere in den Bremer Kammerspielen unter der Regie von Generalintendant Albert Lippert am 10. September), das Drama „Der dunkle Reigen" (Uraufführung in Wiesbaden 1942), die Komödie „Hafenbar" (Uraufführung am Mannheimer Nationaltheater 1954) und das in Fischbeck 1955 uraufgeführte Stück „Der Fischbecker Wandteppich", das von zahlreichen Bühnen in der neuen Spielzeit gebracht wird. 1957 kam in Hannover das Spiel „Aufruhr in der Marktkirche" zur Uraufführung.

Manfred Hausmann wurde sich erst nach einem unruhigen Leben als Fabrikarbeiter, Student, Dramaturg, Kaufmann und Journalist seiner dichterischen Berufung bewußt. In Worpswede bei Bremen entstanden unter anderem seine erzählenden Bücher „Lampioon", „Salut gen Himmel", „Kleine Liebe zu Amerika", „Abel mit der Mundharmonika" und „Abschied vom Traum der Jugend". Weite Reisen führten ihn nach Nordamerika, Cuba und in den Orient. Außerdem lernte er Island, Norwegen, Spitzbergen und die ungeheure Einöde des arktischen Eises kennen. Eine Erschütterung, die bis in die letzten Tiefen seines Wesens drang, bedeutete für ihn die Begegnung mit der dialektischen Theologie Karl Barths. Immer spiegeln sich in seinen Büchern die inneren und äußeren Stationen seines Lebens ab. Der Titel seines ersten Gedichtbandes „Jahre des Lebens" könnte auch über seinem bekenntnishaften Gesamtwerk stehen. In letzter Zeit nimmt das Nachsinnen über das Schicksal des Menschen einen besonders großen Raum in seinen Arbeiten ein, ob es sich nun um den Essayband „Einer muß wachen" oder um den Roman „Liebende leben von der Vergebung" handelt. Sein 1942 entstandenes „Worpsweder Hirtenspiel" ist in Hunderten von evangelischen Kirchen dargestellt worden, auch im Ausland, ja sogar in Moskau.

Unter seinen Bühnenwerken bleibt „Lilofee" eines seiner stärksten. Die Ballade von der schönen jungen Lilofee, die dem Wassermann Smolk auf den Grund der Weser folgt, hat in all den Jahren seit ihrer Uraufführung in Dresden nichts von ihrer herben Poesie, ihrem Neben- und Miteinander von hintergründigem Humor und melancholischem Zauber verloren. Die ewige Sehnsucht des Menschen, der lauten beängstigenden Welt zu entfliehen, sich sinken zu lassen in die lockenden Gefilde der Stille und des Vergessens — Lilofee findet ihre Er-

füllung. Die sie halten wollten, sich trotzig aufbäumten gegen die sanfte Gewalt des uralten weisen Wassermannes, haben versagt. Ihre Liebe war nicht stark genug. Zurück bleibt ein zärtliches Erinnern, ein leises Wort, eine kleine Melodie — und das Meer in seiner gewaltigen Majestät.

SELBSTBEKENNTNISSE

Von Manfred Hausmann (Bremen)

Einer, der nur ganz selten glücklich ist: Etwa an einem Sonntagmorgen bei gelinder Sonne auf der Terrasse seines Hauses, das er sich zwischen Bremen und der See auf dem Steilufer der Unterweser erbaut hat, wenn er auf die Jachten und Frachter hinuntersieht, die langsam ihres Weges ziehen. Oder im verdunkelten Theater ein paar Augenblicke lang, wenn von irgendwoher, ehe der angestrahlte Vorhang die Szene einem Shakespeareschen Lustspiel freigibt, ein wenig schwebende Musik ertönt. Oder zu Beginn einer Reise beim Betreten des Schiffsdecks, über dem dieser merkwürdige Geruch von Farbe, Tauwerk, Teakholz, Öl, Dampf und Brackwasser hängt.

Meist steht er ratlos und bestürzt vor der Gebrochenheit des Lebens in allen seinen Erscheinungen, vor der Fragwürdigkeit des eigenen wie jeden Menschentums und vor der unheimlichen Rätselhaftigkeit des göttlichen Waltens, die sich in den Gründen und Abgründen der Welt und im Gang der Geschichte, nicht zuletzt der Heilsgeschichte, bekundet. Dennoch ist er, zu seiner unaufhörlichen Verwunderung, nicht ohne Vertrauen zum Leben, zu sich selbst, zu den Menschen und, allerdings auf eine vollständig andere Weise, zu Gott. Sonst hätte es ihn wohl kaum gelockt, auf den Landstraßen Europas umherzuwandern, staunenden Auges und bebenden Herzens, sonst wäre er wohl kaum nach Amerika gereist und nach Cuba, nach Palästina und nach Ägypten, nach Island und nach Spitzbergen, sonst hätte er wohl kaum gewagt, zu heiraten und vier Kinder zu haben, drei Jungen und ein Mädchen, sonst würde er wohl kaum in immer neuer Bemühung versuchen, das offensichtlich Unsagbare in Vers und Prosa dennoch zu sagen.

Übrigens ist er 1898 in Kassel geboren und im Schatten der Göttinger Universität aufgewachsen. Nach einer unruhigen Jugend als Soldat, Student (Dr. phil.), Dramaturg, Kaufmann, Landstreicher und Schriftleiter begann er zu schreiben. Anfangs, um sich des wilden Lebens ringsum durch die Ordnungen der Worte zu bemächtigen, später, um die Vordergründigkeit der Welt transparent zu machen, und heute, um der Verkündigung zu dienen. Dabei erhebt sich immer wieder und immer drohender die Frage, ob eine Verkündigung unmittelbar oder mittelbar durch Kunst nicht nur ein Widerspruch in sich, sondern geradezu ein lästerliches Unterfangen sei. Manchmal glaubt er eine rettende Antwort zu wis-

sen. Aber eben nur manchmal. In der Regel ist er sich klar darüber, daß er diese bekenntnishaften Gedichte, Erzählungen, Betrachtungen und Dramen, die ihm so sehr am Herzen liegen, eigentlich nicht schreiben dürfte, wenigstens nicht so. — Dennoch schreibt er sie. Wie er denn sein ganzes Leben im Widerspruch zu seinen Einsichten geführt hat und wohl auch noch weiterhin führen wird. Es hängt mit dem Vertrauen zusammen. Vertrauen ist tiefer als Einsicht.

(Aus: Selbstbildnis 1950)

Die einfachsten und alltäglichsten Dinge weiß man nicht. Die Welt ist voller Geheimnisse. Und jedes Geheimnis voller Abgrund und Beunruhigung. Da kommen nun die Menschen und erfinden die Worte, damit sie Ruhe haben vor den Dingen der Welt . . . vor jeden Abgrund stellen sie ein Wort, eine kleine spanische Wand. Nun ist es gar nicht mehr so geheimnisvoll auf der Welt.

Aber manchmal steigt doch etwas so Dunkles in ihnen herauf, abends vor dem Einschlafen, wenn sie die Worte vergessen und der Traum sich in ihnen regt. Was ist denn los, sagen die Menschen, wir brauchen noch eine spanische Wand, die unseren Schlaf beschirmt. Aber eine recht ordentliche und große!

Die spanische Wand wird gebracht. Hier ist sie. Sie heißt Gott.

(Aus der Erstlingsnovelle „Die Frühlingsfeier")

Je älter ich werde, um so mehr sehe ich ein, daß äußere Ereignisse im Leben des einzelnen nur sehr wenig zu bedeuten haben. Auch das Kennenlernen fremder Länder und Völker, die Begegnung mit großen Menschen und geistigen Welten, mit Kunst, Wissenschaft und Religion, wollen nicht viel besagen. Es kommt immer darauf an, was ein Mensch aus seinen Erlebnissen und Begegnungen macht. Dem einen fällt, wenn die h-Moll-Messe vor ihm erbraust, nichts Besonderes ein. Dem anderen genügt der Anblick eines Grashalms, um die ganze Abgründigkeit und Herrlichkeit des Daseins zu erschauen. Was einer also aus einer Begegnung macht, hängt aber davon ab, wer er ist. Wer bin ich also?

Es gibt für den Menschen keine Frage von gleicher Bedeutsamkeit und Unheimlichkeit. Ich glaube, daß von mir, wenn ich einmal alles abstreife, was ich ererbt, gelernt, nachempfunden oder mir sonst wie angeeignet habe, alles, ich nicht von mir, sondern den Menschen meiner Umgebung, der Umgebung selbst und dem sogenannten Zeitgeist verdanke, ich glaube, daß dann von mir nichts übrigbleibt als ein hilfloses Wesen, das einsam, schuldbewußt und gnadebedürftig vor den richtenden Augen des Ewigen steht, der es erschaffen hat.

Der es erschaffen hat. Das ist wichtig. Wie jedem anderen Menschen, so hat er auch hier seinen Odem eingehaucht. Wenn ich wüßte, wer ich zutiefst und zuwahrst bin, wüßte ich auch, wer Gott ist.

Oder andersherum gesagt: da ich nie imstande bin, Gottes Wesenheit zu erfassen, kann ich auch nie wissen, wer ich bin. Bis zum Ende der Tage. Dann freilich wird alles anders.

(Aus: Selbstbildnis 1950)

SCHATZTRUHE

ANGELO INGEGNERIS TRAKTAT: „ÜBER DIE KUNST BÜHNENSTÜCKE DARZUSTELLEN"

Mitgeteilt von Heinz Kindermann (Wien)

Dieser zu seiner Zeit berühmte, in der Forschung aber viel zu wenig bekannte Traktat, der wesentliche Aufschlüsse über die Voraussetzungen und die Struktur des italienischen Renaissancetheaters gibt, wurde u. a. neu abgedruckt in „Delle Opere del Cavalier Battista Guarini", S. 523 ff.,T. III, Verona 1738. Der Traktat wurde im Zusammenhang mit Giustinianis Inszenierung des „Oidipus Tyrannos" im Teatro Olimpico (1584) niedergeschrieben. Das Vorwort trägt das Datum vom 8. August 1598.

... Nachdem derartige Erwägungen vorausgeschickt wurden, muß darauf hingewiesen werden, daß jedes Bühnenstück aus drei Teilen besteht, nämlich dem Apparat, der Aktion und der Musik.

Unter Apparat versteht man die Szene, worauf die Vorstellung stattfindet, das Theater, wo die Zuschauer stehen und die agierenden Personen, bei denen man aber, was den Apparat betrifft, nur die Naturähnlichkeit und den Prunk der Ausstattung in Erwägung zieht; im griechischen Bereich z. B. erfordern sie andere Qualitäten, die, weil sie die Aktion betreffen, an ihrem Platz betrachtet werden.

Die Dekoration soll möglichst dem Ort ähnlich sein, wo das geschehen ist, was die Fabel des Stückes ausmacht. Wenn die Handlung einer Tragödie z. B. in Rom spielen soll, wird man den Campidoglio, den Palazzo Maggiore, Tempel und fürstliche Häuser darstellen müssen. Im Falle einer Komödie aber, wenn der Parthenon, die Trajans- oder Antoniussäule oder irgend eine andere bekannte Sache der Stadt erkennen lassen, kann man auch die einzelnen Häuser der Handlung entsprechend bilden, oder entsprechend den Personen, die darin vorkommen. Wenn es sich aber um eine Pastorale handelt, wo alles ländlich sein soll, ist jede Sache dienlich, wenn es auch in diesem Falle ratsam sein dürfte, sich möglichst jener Gegend anzugleichen, sei es nun Arkadien oder eine andere, in der die Handlung spielt. Und auf jeden Fall üben Wälder, Berge, Täler, Ströme, Quellen, Tempel und Hütten und vor allem auch die Perspektiven ferner Gegenden einen wunderbaren Reiz aus. Man nehme auch darauf Bedacht, daß bei den Tragödien die Griechen gewöhnlich zwei Altäre an der dafür geeignetsten Stelle der Bühne aufstellten, der rechte dem Bacchus geweiht, der linke dem Schutzgott. Das wird gesagt, damit man es nicht unterläßt, sie auszuführen, hauptsächlich, wenn es sich um einen griechischen Vorwurf handelt; sie dienen ebenfalls als Schmuck und entsprechen der Sitte unserer Zeit, auf den Hauptstätten der Plätze Statuen von Fürsten oder berühmten Männern zu Pferd oder zu Fuß sowie andere pompöse Monumente auf Piedestalen aufzustellen. Außerdem kann man von den Altären während der Vorstellung herrliche Wohlgerüche aufsteigen lassen und sich auf diese Art doppelt erfreuen.

Das Theatrum oder der Platz für die Zuschauer muß so angeordnet sein, daß die Frauen am besten von allen untergebracht werden, daß sie ohne Schwierigkeiten ihren Platz finden, daß nichts ihre Sicht behindert. Auf diese Weise kann die Festlichkeit sofort, nachdem sie Platz genommen haben, beginnen und sie fühlen weniger die

Ungeduld des Wartens und genießen besser das Vergnügen. Die Plätze der Männer müssen so angeordnet werden, daß einer den andern nicht im Betrachten der Szene hindert. Zu diesem Zweck eignen sich Stufen im Zuschauerraum am besten, da sie auch eine größere Anzahl von Personen aufzunehmen vermögen. Überhaupt sollten alle Theater so gebaut sein wie das Teatro Olimpico zu Vicenza, ein edles Zeugnis der Freigebigkeit dieser Stadt und des Großmuts der dortigen Akademiker. Dieses Theater besitzt eine sehr bequeme Orchestra für die Damen und eine hübsche Anzahl weiter geräumiger Stufen für die anderen Leute. Die Scenae frons ist die Herrlichste, die man sich auf der Welt vorstellen kann: um nichts weniger prächtig sind die Perspektiven, wovon jeder, der zufällig in die Stadt kommt, sich überzeugen kann. Freilich eignet sich dieses Theater mehr für die Tragödie als für die Komödie und nur schlecht für die Pastorale. Mit einigen Veränderungen kann es aber für alles verwendet werden. Doch für die Tragödie finde ich es sehr angebracht, daß diese Scenae frons, wie bei den Alten, nichts anderes darstellen will als berühmte Gebäude, zum Schmuck der Stadt erbaut und auf der Bühne nachgebildet, aus deren Bogenarchitekturen die Schauspieler herauskommen (um ihre Rollen zu rezitieren) und in deren Bogengänge sie wieder abgehen. Diese Gebäude können nun sehr gut als ein Teil eines königlichen Palasthofes und die Bühne als Platz desselben dienen. Dies wirkt besonders günstig, wenn im Stück wichtige Staatsgeschäfte behandelt werden, die ein König wohl kaum auf der Straße oder einem anderen allgemein zugänglichen Stadtplatz erörtern würde. Alles in allem ist die Scenae frons ein bewunderungswürdiges Werk, würdig ihres Erbauers Palladio und würdig der Herren aus Vicenza, die die Mittel dazu stifteten.

Für das Theater äußerst wichtig ist die Beleuchtung, die schön und klar sein soll und so angebracht, daß sie weder durch herunterhängende Leuchter noch durch andere Mechanismen die Blicke der Zuschauer behindert, noch diese mit Wachs und Flüssigkeitstropfen belästigt. Und überdies soll sie keinen schlechten Geruch verbreiten, nicht feuergefährlich sein und weder den Darstellern noch hinter der Bühne Ungemach bereiten. Wenn man die Beleuchtungskörper so anbringen kann, daß man nur ihren Glanz sieht und vom Zuschauerraum aus nicht merkt, woher das Licht kommt, wird das den Reiz des Schauspiels sehr vermehren: vor allem, wenn man sie an einem Platz anbringt, von dem aus man die Gesichter der Schauspieler beleuchten kann. Derjenige, dessen Sorge es ist, ein Theater zu beleuchten, soll immer daran denken, daß die Art, dies so auszuführen, weder unmöglich ist, noch ein schwieriges oder kostspieliges Unternehmen. Ich will es nicht unterlassen, die anderen zu belehren, zur Dienlichkeit und zum Gelingen aller künftigen verdienstvollen Aufführungen.

Diese Art der Beleuchtung besteht aus einem von oben herunterhängenden Zierstück, das den Himmel des Theaters von dem der Szene trennt, aber nicht so weit heruntergelassen werden soll, daß es zu viel vom Blick auf die Szene wegnimmt. Es soll auf der Szenae frons zugekehrten Seite ganz mit brennenden Lampen bestückt und mit Flittergold für die Reflexe so ausgestattet sein, daß das Licht auf die Spielenden geworfen wird. Man muß die Lampen anzünden, bevor das Ganze in die Höhe gezogen wird und der Vorhang sich hebt. Die Lampen müssen oben gut verschlossen werden. Dieses Zierstück kann man an der äußeren Seite mit Waffen und Wappen oder mit anderen ornamental wirkenden Gegenständen versehen, besonders wenn diese selbst leuchten, sei es durch das von innen kommende Licht oder durch den eigenen Glanz, was günstiger wirkt. Sie werfen ihr Licht auch auf die Zuschauer und deuten an, daß sie eigentlich ganz anderen Zwecken dienen als dazu, der Bühne so helles Licht zu spenden: man kann auch nicht wahrnehmen, woher diese Helle auf der Bühne kommt und wie sie zustande gebracht wird. Man achte darauf (wenn man aus einem solchen Zierstück keinen anderen Nutzen ziehen kann), es so einzurichten, daß das Licht voll auf die Scenae frons, die Perspektiven und die Bühne trifft und sich ja nicht zu sehr im Zuschauerraum verbreite. Je dunkler der Zuschauerraum gehalten ist,

desto leuchtender erscheint die Szene. Je heller andrerseits der Zuschauerraum ist, desto mehr zerstreut er die Aufmerksamkeit, läßt die Zuschauer nicht klar genug erkennen und dasjenige weniger deutlich sehen, was — und das ist äußerst wichtig — klar und deutlich gesehen werden sollte. Ich gebe deshalb den Rat, beim Fallen der Cortinen jede Art von Beleuchtung, die aus purer Zweckmäßigkeit für die Zuschauer im Zuschauerraum angebracht war, zu entfernen; je schwächer dieses Licht bis zu diesem Zeitpunkt ist, desto besser, denn wenn sich dann der Vorhang hebt, wirkt die Beleuchtung viel besser und macht einen schönen Effekt.

Der andere Teil des Apparates, das heißt die Personen, soweit es ihre äußere Erscheinung betrifft, erfordert zwei Qualitäten: natürliches Aussehen und passende Kostüme. Das erste betreffend waren die Griechen zwecks lebendigerer Darstellung und größerer Bequemlichkeit für die Schauspieler an Masken gewöhnt und gebrauchten in den Tragödien den Kothurn oder großen „Pantoffel; denn in den Tragödien mußten die Personen von großer und würdiger Statur sein. Der Dichter soll ja die Dinge nicht so darstellen, wie sie gewöhnlich sind, sondern wie sie eigentlich sein sollten, so daß, wenn jemand einen König oder großen Fürsten darstellen soll, er ihn so schön, so edel, so groß zeigen muß, wie dieser sein müßte, wenn ihn die Natur hätte unbehindert heranbilden können. Deshalb steht bei Euripides geschrieben: „species digna imperio". Und Vergil, der die Dido der Diana vergleicht, läßt die Göttin an Größe alle Oreaden überragen: „Gradiensque Deas supereminet omnes"; dann fügt er über die Königin hinzu: „talis erat Dido, talem se laeta ferebat, per medias". An anderer Stelle spricht er in dieser Art von Turnus: „ipse inter primos praestanti corpore Turnus vertitur arma tenens, et toto vertice supra est." Und wenn sich zuweilen weniger schöne Fürsten finden, die weniger stark durch Aussehen wirken, sieht man bei ihnen meistens, weil eben die Herzen der Könige in den Händen Gottes liegen, den Fehler der Natur unter der heilenden und duftenden Hülle der guten Sitten und unter herrlichen Kleidern, Glanz und Majestät verdeckt. Aber trotzdem wäre es keineswegs schicklich, in einer Tragödie eine häßliche Person einzuführen, die den König darstellt. Sogar wenn jemand, der von Natur aus Unvollkommenheiten in seiner Gestalt aufweist, besser geeignet wäre, so eine Rolle darzustellen, müßte man z. B. vor allem den Fehler der Kleinheit durch die obenerwähnten Kothurne oder Halbstiefel beseitigen, mit deren Hilfe, seien sie nun mehr oder weniger hoch, auch allen anderen Schauspielern ihre angemessene Größe gegeben werden kann. Man ist damit in der Lage, die Personen, vom Höchstgestellten bis zum Niedersten, vom Edelsten bis zum Gemeinen, wie Orgelpfeifen abzustufen. Das heißt, daß die Natur, hätte sie bei der Erschaffung dieser Menschen ohne Hindernis walten können, sie vermutlich so geschaffen habe würde. Für die Komödie gilt dasselbe, nur daß anstatt des Kothurns der Soccus gebraucht wird, welcher Soccus nur ein Schuh oder Halbstiefel ist, der zwar auch den Schauspieler erhöht, aber nicht so stark wie der Kothurn in der Tragödie. Denn in der Komödie agieren private Personen, in der Tragödie Herrschende und solche von hohem Stand. Kurz gesagt, man muß immer den edlen oder unedlen Stand der Personen in Erwägung ziehen. Den gleichen Gesichtspunkt hat man in den Pastoralen zu beachten, in denen Nymphen und Hirten dem niedersten Stand angehören und alle unter sich gleich sind. Es genügt, zu beobachten, welche Figur an der Handlung den größten Anteil hat und welche den geringeren; dies kann dann für größere oder mindere Nobilität gelten. Man gestaltet die Figuren in jeder Art von Stücken über das gewöhnliche Maß hinaus größer, weil Höhe und Geräumigkeit der Bühne jeden Darsteller kleiner erscheinen lassen als er in Wirklichkeit ist. Aber man soll auch in dieser Beziehung nicht übertreiben, denn es wäre noch viel unpassender, wenn man einer Figur eine ungewöhnliche Größe gibt und dann Körpergröße und Körperbreite nicht proportioniert wirken. Auch scheint es mir kein angemessenes Hilfsmittel zu sein, wenn man diesem Darsteller (wie es Lukian in seinem Dialog vom Tanz von den Griechen bestätigt) durch einen falschen Bauch

oder eine falsche Brust eine scheinbare Körperfülle gibt. Abgesehen von der Behinderung, die das mit sich bringt, würde dann das Gesicht immer zu häßlich und zu klein wirken, ebenso der Hals viel zu kurz, was einen sehr häßlichen Anblick ergäbe. Auch würden die von den Griechen angewendeten Masken diesen Eindruck der Mißgestalt nicht verwischen, sondern eher als wunderliche Übertreibung gelten und schwer zu begreifen sein. Für unsere Zeit lobe ich den von den Griechen eingeführten Maskengebrauch nicht, denn diese machen die Schauspieler gleichsam zu sprechende Statuen; sie gestatten nicht, die durch das Wechseln der Affekte im Gesicht verursachten Veränderungen wahrzunehmen. Abgesehen davon, was nicht weniger wichtig ist, behindern die Masken auch häufig die Aussprache. Wenn der Schauspieler eine Person anderen Alters darstellen soll, würde ich ihm bloß einen Bart und eine entsprechende Haartracht geben, ihn sonst aber bei seinem natürlichen Aussehen belassen. Für diejenigen, die die weiblichen Rollen darstellen, ist es nur erforderlich, daß ihr Gesicht möglichst dafür geeignet ist; im übrigen versehe man sie mit Haaren, Schleiern, Bändern und mit dem darzustellenden Alter gemäßen Kleidern. Soviel vom natürlichen Aussehen.

In bezug auf die Kostüme teilten es die Alten so ein, daß für jede Person nicht nur ein bestimmtes Kleid, sondern auch eine bestimmte Farbe vorbehalten blieb, so daß also der Verliebte, Traso und der Parasit ihr eigenes Kostüm hatten. Wir aber, die wir in diesem Punkte große Freiheit walten lassen und die Dinge mehr generell behandeln, um uns besser nach dem modernen Kostüm richten zu können, das breiter und pomphafter geworden ist, werden uns mit der Feststellung begnügen, daß, wie die Figuren sich untereinander durch Stand und Beruf unterscheiden, sie im allgemeinen auch verschiedene Kleider tragen. Der Mann zieht sich anders an als die Frau, der Greis anders als der Jüngling, der Edelmann anders als der einfache Mann, der Soldat anders als der Doktor usw. Die Kleidung ist aber auch bei den verschiedenen Nationen, ja sogar in den einzelnen Provinzen verschieden. So trug man in der Antike in Italien die Toga, in Griechenland das Pallium, später in Frankreich und Spanien einen kurzen Rock, in Ungarn, Polen und an der ganzen Levante einen langen Rock, das bedeutet, auf italienische Verhältnisse übertragen: in Venetien den gebauschten Ärmelrock, in Lucca und Florenz die lucchische Kleidung, in Genua den langen Mantel und anderswo den kurzen. Man muß darauf achten, in welchem Land die Handlung spielt, die man darstellen will und nach der Art dieses Volkes muß man die Darsteller kleiden. In der Tragödie: reich und prächtig, in der Komödie: bürgerlich, aber reinlich, in der Pastorale: einfach, aber anmutig und liebenswürdig, was ebensoviel wert ist wie der Prunk. In den Pastoralen ist es bereits unumstößlicher Gebrauch geworden, die Frauen, auch wenn sie nur einfache Wirtinnen sind, nach der Art der Nymphen herauszuputzen; ihr Kleid erhält Ornamente und Schmuck, die natürlich über ihre Verhältnisse hinausgehen. Ich tadle es auch nicht, wenn man in den Tragödien die Könige mit Mantel, Krone und Szepter, begleitet von einer schön und farbig gekleideten großen Menge, auf die Bühne kommen läßt, wie es in Vicenza im Jahre 1584 bei der Darstellung des „Oidipus Tyrannos" geschah, welches Stück von Signor Orsato Giustiniani übersetzt und mit unübertrefflicher Würde von den olympischen Akademikern in ihrem berühmten Theater zur Darstellung gebracht wurde, wobei, wenn auch die Darsteller nicht mehr als neun waren, nichtsdestoweniger die prächtig gekleideten Personen, die in Begleitung der Hauptpersonen hereinkamen, um den Chor zu bilden, an die hundertundacht waren. Die Kleider, die mehrere hundert Scudi kosteten, sahen so aus, als ob sie mehrere tausend Scudi gekostet hätten und es gab Herrschaften, welche nach der Aufführung die Kostüme von der Nähe aus betrachten wollten und nicht glauben konnten, daß diese nicht soviel kosteten, wie sie aus der Entfernung geglaubt hatten.

In bezug auf die genannte Anzahl der Personen will ich etwas nicht verschweigen, was jedem aufs äußerste gefiel. Sie kamen Gruppe nach Gruppe auf die Bühne,

und bevor sie sich in gleicher Weise entfernten, agierten sie in so guter Anordnung, daß jede Person, ohne die geringste Verwicklung oder Verwirrung, ihren alten Platz wiederfand. Und wenn der Chor, der aus 15 Personen bestand, auf der Bühne allein war, bildete er eine regelmäßige Figur. Und als zum Beispiel Oidipus auftrat, dessen Begleitung aus 28 Personen bestand, bildeten alle zusammen, gut und schön anzuschauen, miteinander verschlungen, eine andere Figur. Jokaste trat mit 25 Personen auf, Kreon mit sechs. Und nach Abgehen dieser oder jener Gruppe sah man diejenigen, die geblieben waren, auf ihrem vorherigen Platz die erste Figur bilden. Es war ein Wunder, wie gut alle eingeschult waren und wie vollkommen sie um ihre Stellungen und Gänge Bescheid wußten. Dies wurde alles mit der größtmöglichen Gefälligkeit ausgeführt. Man hatte den Boden der Bühne nach Art verschiedenfarbigen Marmors ausgelegt, was auch ein sehr gefälliges Bild ergab. Jede Person wußte, nach welchem Bildschema sie sich hin und her zu bewegen hatte, nach wieviel Steinen sie Halt machen mußte, und wenn auf der Bühne die Anzahl der Personen wuchs und es nötig war, die Stellung zu verändern, war jeder gut unterrichtet, in welche andere Reihe und auf welche Farbe der Fliesen er sich zurückziehen mußte, so daß alle ohne Schwierigkeit und ohne Fehler ihre Rollen spielten. Aber vom Apparat sei nun genug gesagt.

An dieser Stelle möchte ich noch erwähnen, was ich über Geistererscheinungen auf der Bühne denke. Ich möchte auf folgendes hinweisen: da man das Gespenst meist vor allen anderen sieht und hört, da es meistens schon beim Fallen der Vorhänge auf der Bühne ist — wie das bei den Vorstellungen, bei denen es als Prolog auftritt, gebräuchlich ist, wäre es zweckentsprechend, es auf unerklärliche Weise erscheinen zu lassen. Man entgeht dadurch der Schwierigkeit, das Gespenst entweder aus der Erde oder aus einem anderen Teil der Bühne erscheinen zu lassen, was weder ansprechend noch wunderbar wirkt. Sein Erscheinungsort, sage ich, müßte aus zwei Gründen der letzte Teil der Hauptperspektive sein; erstens, weil gemäß den perspektivischen Gesetzen das Gespenst dort, im Vergleich zu den (perspektivisch verkleinerten) Häusern außerordentlich groß wirkt, was die schreckliche Wirkung, die an mancher Stelle sehr erwünscht sein mag, verstärkt, zweitens, weil die Front der besprochenen Perspektive klein ist und man um so bequemer alles mit einem schwarzen Schleier bedecken (und auch wieder abdecken) kann, den ich in zweierlei Hinsicht für notwendig halte: weil man durch ihn auf geheimnisvolle Art alles sieht, was dahinter geschieht und weil der Geist so als höllisches Ungeheuer, das ebenso Finsternis um sich verbreiten muß, wie die Heiligen Licht ausstrahlen, die deshalb mit einem Heiligenschein ums Haupt dargestellt werden, wahrscheinlicher wirkt. Besagter Schleier soll so weit von der äußersten Front der Perspektive entfernt sein, daß der Geist dort mitten hineingehen und sich lebhaft bewegen kann. Der Geist sollte nicht regelrecht kostümiert, eher ganz mit einem Schurz oder ähnlichem bedeckt sein, möglichst schwarz, weder Hände noch Beine zeigen, überhaupt ein unförmiges Gebilde darstellen und besser auf kleinen Rädern dahingleiten, als Schritte tun. Was das Sprechen anlangt, soll er eine hohe, gellende und rauhe Stimme haben, von erschreckender Wirkung, unnatürlich, immer in derselben Tonlage, wenn auch seine Rede oft verschiedene Akzente und Veränderungen verlangen würde. Und während er spricht, soll er ständig in Bewegung sein, nie sich ruhig verhalten, sondern sich immer mit Hilfe der Räder oder einer anderen Maschine bewegen. Es ist auch angebracht, ihn sofort, nachdem er seine Rede gehalten hat, verschwinden zu lassen. In demselben Augenblick soll der schwarze Schleier zu brennen beginnen, der vorher so präpariert wurde, daß das Feuer keinen Schaden anrichten kann. Dieser Brand vergrößert den Schrecken der Zuschauer und blendet ihnen die Sicht für alles, was gleichzeitig im äußersten Winkel der Perspektive geschieht, es ist deshalb sehr günstig, wenn Geschehnisse, die eine wenig glaubhafte und wunderbare Wirkung ausstrahlen, in weiter Entfernung vom Zuschauer zustande kommen, wo man die Vorgänge weniger

deutlich beobachten kann. Das sei meinerseits über die Nachahmung der Geister gesagt. Es soll als kleiner Hinweis gelten.

Nun kommen wir zum zweiten Teil unserer Darstellung: Der Aktion. Die Aktion besteht aus zwei Teilen: der Stimme und den Gesten. Diese beiden Teile beinhalten vollkommen Ausdruck und Wirksamkeit des Stückes, weil der eine das Hören, der andere das Sehen betrifft. Denn jeder prüft nach dem, was er sieht und hört. Bei der Stimme unterscheidet man zweierlei: die Quantität, das heißt, ob sie schwerfällig, leicht, groß oder klein ist und die Qualität, also, ob sie rauh, klar, schmiegsam, hart oder ähnlich ist. Diese Erfordernisse variieren mit dem Sinn der jeweiligen Rede. Eine gesunde, blühende Stimme soll voll, einfach und froh klingen, im Wortwechsel erregt, im Zorn schrecklich, rauh und stoßartig, im Ausdruck der Befriedigung angenehm und gedämpft und im Versprechen und Trösten stark und sanft; eine bemitleidende Stimme soll weinerlich und gebrochen, eine sehr leidenschaftliche Stimme voll und wohltönend sein.

Der Gestus besteht aus den zweckmäßigen Bewegungen des Körpers und seiner Glieder, besonders der Hände, aber noch mehr des Gesichtes und vor allem der Augen. Die Zweckmäßigkeit des Gestus richtet sich nach der Qualität der Worte und Sätze, die man darstellen will, wie z. B. belehren, zum Mitleid rühren, schelten oder ähnliches. Hierbei ist zu bemerken, daß Affektiertheit, die überall falsch ist, beim Gestus ganz besonders schlecht wirkt.

Das Antlitz begleitet immer die Gesten, wenn nicht Abwehr oder Abscheu ausgedrückt werden soll, indem man z. B. einer Bitte zustimmt, aber das Antlitz in die entgegengesetzte Richtung wendet, was soviel besagt wie „Ach Gott! Hätte ich doch dieser Bitte nicht zugestimmt".

Aus der geregelten Stimme und dem richtigen Gestus wächst notwendigerweise der Anstand und die Würde hervor, die die Vervollkommnung jedes gut dargestellten Stückes bedeuten. Anstand und Würde sind lehrbar, sie kennzeichnen sich in der Aktion mehr durch Geist als durch Affekt. Es ist jedermann klar, daß durch ihre Kraft wunderbarerweise auch dasjenige Gefallen erregt, was von Natur aus schlecht und widerlich ist und ohne sie die schönsten und ehrenwertesten Dinge unangenehm und widerlich erscheinen.

Alles obengenannte, obgleich nur allgemein betrachtet, könnte besonders auch dem dienlich sein, der es mit Fleiß im Umgang mit Menschen anwendet. Ich übergehe hier genauere Erörterungen bezüglich der Aufführung von König Oidipus oder irgend eines anderen Stückes, was zwar als allgemeines Beispiel dienlich sein könnte, hier aber zu weit führen und zu langweilig sein würde. Indem ich hier diesen Teil über die Aktion beschließe, möchte ich sagen, daß alles Lobenswerte in einem Schauspiel in der schönen und schicklichen Aussprache und in den Bewegungen der Personen, hauptsächlich der Gesichter, die wahr und leidenschaftlich sein sollen, besteht. Ohne sie kann kein Darsteller den Geist der Zuschauer bewegen. Was Horaz sehr schön ausdrückt: *„Si vis me flere, dolendum est*
primum ipsi tibi, tua tunc me infortunia laedent."

Ich komme nun auf die Musik zu sprechen, den letzten Teil meiner Darstellung, die entweder in den Komödien und Pastoralen, die keine Chöre haben, als Intermedium dient oder sie zur größeren Ergötzlichkeit begleiten kann. Man muß die Musik den Erfordernissen der Räumlichkeit angleichen, so daß sie in einem kleinen Raum nicht zu laut klingt, in einem großen nicht zu leise oder gar unhörbar wird. Der Zusammenklang von menschlichen Stimmen mit Instrumentalbegleitung erscheint den Zuschauern um so unterhaltsamer, je abwechslungsreicher er jedes Mal erscheint. Das köstlichste aller Vergnügen ist es aber, wenn das Konzert nur von menschlichen Stimmen bestritten wird, weil dann die Worte gut verstanden werden und in den Fugen keine Silbe verlorengeht. Es muß darauf hingewiesen werden, daß die Musik auch zwischen den einzelnen Akten zur Beruhigung und Besänftigung der Gemüter

verwendet wird, ohne in den Zuschauern die Begierde zu erwecken, sich mit dem Begreifen der Handlung weiter abzumühen. In Stücken, in denen außer den Chören noch Intermedien oder eine andere Musik, in obenerwähnter Weise ausgeführt, vorkommen, genügt es, daß besagte Chöre sehr einfach gesungen werden, so daß sich dieses Singen gerade noch vom Sprechen unterscheidet. Aber wo die Chöre an Stelle von Intermedien stehen, oder wo keine andere Musik sonst vorhanden ist, sollte mit größter Kunst gesungen werden. Übrigens wirkt es auch nicht schlecht, die Stimmen von Instrumenten begleiten zu lassen, welche auf dem inneren Teil der Bühne postiert sind, nur müssen alle einen geschlossenen Musikkörper bilden und nicht als zwei Instrumentalgruppen wirken, von denen die eine das Echo der anderen darstellt. Was das Aufstellen der Instrumente auf besagter Innenseite angeht, sollte sehr darauf Bedacht genommen werden, daß das an einer Stelle geschieht, von wo aus sie im ganzen Theater gleich gut gehört werden können, damit nicht ein Teil der Zuhörerschaft schlechter hört als der andere. Überhaupt sollen Augen und Ohren gleichermaßen ergötzt werden.

Vom tragischen Chor, der kein anderes Intermedium duldet, noch irgendeine andere Musik als die seiner Stimmen, wollen wir nun vor allen anderen Dingen sprechen. Er bestand in den ältesten Zeiten aus 50 Personen; der Grund dafür war, daß, abgesehen vom prächtigeren Anblick, viele Stimmen besser zu hören sind als wenige. Man konnte so auch mit größter Wahrscheinlichkeit die Bürgerschar einer Stadt repräsentieren. Bis zur Zeit des Sophokles setzte man die Zahl der Choristen herunter; Sophokles reduzierte den Chor auf 15 Personen, entweder aus eigenem Antrieb oder durch ein Staatsgesetz genötigt. Man wisse, daß der Chor links auftreten muß, von welcher Seite nach antiker Gepflogenheit alle diejenigen auftreten, die aus der Fremde kommen. Er soll in drei Reihen zu je fünf Personen oder in fünf Reihen zu je drei Personen auf die Bühne ziehen. Er soll mit gewichtigem Schritt hereinkommen und eine breite ruhige Wendung vollführen, so daß seine Bewegung zwar nicht als Tanz bezeichnet werden kann, aber auch nicht als gewöhnliches Gehen; dies deshalb, weil er nichts oder nur sehr wenig nachahmt. Deshalb benutzte der antike Chor schon die Antistrophe, die, weil sie nicht aktiv und gestenreich war, dem Schauspieler verboten war. Im ersten Gesang war der Rhythmus der Trochäen und Anapäste erlaubt. Bei den anderen drei Gesängen stand der Chor still oder bewegte sich nur so, daß man im Vergleich zum ersten Gesang kaum von Bewegung reden kann. Er wird deshalb stehender Chor genannt. Deshalb fehlten bei den Gesängen derselben Griechen auch die Trochäen und Anapäste, die für schnelle Schritte geeignet sind. Nachdem der Chor nun herausgekommen ist, soll er, wie bezeichnet, sich zur Mitte der Szene begeben, dort stehenbleiben und das erste Lied singen; dies, obwohl Pier Vittorio glaubhaft machen will, daß die Alten dem Chor im Theater einen eigenen Platz anwiesen, wohin er sich zurückziehen könne, um die Handlung nicht zu behindern. Ob seine Meinung nun wahr oder falsch ist, ich will den Chor unbedingt auf der Bühne haben, aus den schon im ersten Teil gesagten Gründen, um der größeren Wahrscheinlichkeit der Handlung wegen und auch, um die Majestät der Vorstellung zu erhöhen. Der Chor muß in die Handlung des Stückes eingreifen, fungiert also auch als Schauspieler und muß darstellen, weshalb es nicht gut wäre, wenn er außerhalb der Szene stünde. Es würde nicht genügen, dort den Chorführer, der spricht, zurückzubehalten; denn jedes Mitglied des Chores kann zuweilen sprechen. Der Chor kann sich also in zwei Halbchöre aufteilen und so die Aufgaben von zwei Schauspielern übernehmen. Für diesen Fall würde das, was Vittorio sagt, sehr ungeeignet sein. Der Chor soll fest und aufrecht auf der Bühne stehen. Obwohl das Sitzen nicht verboten ist, da es nicht unwahrscheinlich ist, daß sich die Bürger auf gewissen Plätzen der Stadt zum Sitzen niederlassen, um miteinander zu plaudern, bin ich nichtsdestoweniger unbedingt dafür, daß der Chor aufrecht steht, da fünfzehn Sitze die Sicht behindern und ein schlechtes Bild geben würden, hauptsächlich im ersten Akt, der ohne Beteiligung des Chores

abläuft. Beim Erscheinen des Königs oder anderer hochgestellter Personen auf der Bühne ist es Sitte, daß der Chor sich erhebt, ihnen Ehrenbezeugungen erweist und sich so lange nicht niedersetzt, bis sie abgegangen sind. In solchem Fall würden die genannten Sitze sehr hinderlich sein, besonders wenn die Darsteller des Chores ihre Standplätze wechseln müssen und in der Bühnenmitte die Begleitpersonen erwarten, um sich unter diese zu mischen, wie es bei der obenerwähnten Aufführung in Vicenza geschah. Während der Chor nun auf diese Weise aufrecht steht, kann er als redende Person gelten oder auch als müßiger Betrachter der Geschehnisse. Befindet er sich allein auf der Szene, wird er durch seine Gesänge zu einem ernsten, edlen und passenden Intermedium der Tragödie. Es lasse sich niemand durch die Autorität des Robortello beirren, der, indem er sich auf Aristoteles beruft, dem Chore das Singen überhaupt verbietet und zugleich im Widerspruch dazu bemerkt, daß Sophokles das erste Lied des Oidipus Tyrannos singen ließ, und, als Beweis seiner ersten Ansicht, behauptet, nicht der Chor, sondern die Priester und Kinder hätten dieses Lied gesungen. Hat er nicht bemerkt, daß diese schon weggegangen sind, gemäß der Weisung des Königs? Aber er irrt, wenn er sagt, daß man das erste Lied nicht singen könne; dann könnte man nämlich auch die letzten Worte, die das Stück beschließen, nicht singen, obgleich diese vom Chorführer beim Abgang mit überhöhter und mächtiger Stimme gesprochen werden. Und der Grund, warum diese nicht gesungen werden, liegt darin, daß an diesen Stellen das Elend zu groß ist und weder Gesang noch Weinen noch irgendeine andere Demonstration menschlichen Leides genügen würde, um es auszudrücken. Wie das erste, so müssen auch die drei mittleren Chorlieder gesungen werden; denn der Chor singt immer, wenn er nicht darstellt, d. h., wenn er nicht Darsteller und Rollensprecher ist. Den Gesang ließen die Alten durch Musik begleiten, zu seiner Erhebung und um die Fehler der Stimmen zu überdecken und noch mehr um Eindruck und Rührung zu erzielen. Diese Musik muß getragen und klagend klingen. Die Alten benützten dazu eine oder zwei Flöten, deren Klang sich besser mit dem Gesang vermischt als alle anderen Instrumente, die nicht geblasen werden, wie etwa die Lyra; abgesehen davon, das letztere auch nicht so klangvoll ist und nicht so gut die Fehler der Sänger übertönt. Sie gebrauchten also die Flöte, um in der mixolydischen Tonart zu musizieren, die nicht so schwerfällig ist, wie die mixodorische, die nicht nachahmt, wie die mixophrygische und sich passiver anhört. Aber wie dem auch sei, die Musik, die nicht phantasievoll sein darf, soll, je nach der Größe des Theaters stark oder leise gespielt werden. Die Flöte war zu Zeiten des Horaz von ziemlich großem Bau, kräftig klingend und wurde von einem Horn begleitet. Was ich eben erwähnte, gilt auch für die Komödie und Pastoralmusik.

Meiner Meinung nach sollten die Tragödienchöre nur aus menschlichen Stimmen bestehen, aber dafür aus besonders schönen und ausgewählten. Man nehme darauf Bedacht, daß nur ein wirklich ausgezeichneter Sänger ruhig, ernst, klagend, kurz: unvergleichlich singen kann. Darunter verstehe ich, daß der Gesang Traurigkeit hervorruft und sich der Größe des Unheils angleicht. Vor allem sollen die Worte so deutlich ausgesprochen werden, daß das ganze Theater sie versteht, ohne daß die geringste Silbe verlorengeht, nur so kann der schauderhafte und bejammernswerte Sinn der Worte den Geist der Zuhörer für die eigentlichen tragischen Affekte empfänglich machen und ihn nach dem Sinn des Dichters durch diese tragischen Affekte reinigen.

(Übertragen von Konrad Schrögendorfer, Wien)

BESPRECHUNGEN

DUISBURGER THEATERGESCHICHTE

Von Otto Michael Färber (Wien)

(Beiträge zur Duisburger Theatergeschichte, Folge 1—5, herausgegeben von Prof. Dr. Otto C. A. Zur Nedden, im Auftrag der Duisburger Gesellschaft der Theaterfreunde. Duisburg 1953 ff. 1: Saladin Schmitt, Shakespeare, Drama und Bühne. 1953. 2: Die Duisburger Theaterfrage. 1953. 3: Günther Rennert, Oper, eine Kunstform des Irrealen. 1954. 4: Hans Joachim Moser, Mozart und die menschliche Stimme. 1956. 5: Otto Zur Nedden, Imre Madach, Die Tragödie des Menschen. Eine ungarische Faustdichtung. 1957.)

Die Duisburger Gesellschaft der Theaterfreunde legt uns die ersten fünf Folgen einer Schriftenreihe vor, die unter berufener Patronanz von Prof. Dr. Zur Nedden, dem früheren Chefdramaturgen des Nationaltheaters in Weimar und Direktor des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Universität Jena, „in zwangloser Folge erscheinen wird und Fragen und Probleme behandeln soll, die das Duisburger Theaterleben angehen".

Wie fast allen namhaften Kulturzentren des deutschen Sprachraumes, sind auch der Stadt Duisburg und dem Ruhrgebiet Probleme des theatralischen Neubeginns erwachsen, die ihre Lösung nicht nur auf der rein materiellen Seite der Errichtung neuer Theatergebäude finden können, sondern von der rein wirtschaftlichen Frage nach der Erstellung öffentlicher Mittel für die Schaffung entsprechender Ensembles bis zu rein geistigen Erörterungen der theatralischen Phänomene reichen.

Duisburg kann auf eine besonders profilierte Theatertradition hinweisen, die der Stadt selbst das Siegel erfolgreichen kulturellen Strebens aufdrückt und gleichzeitig den auf die nächste und nähere Umgebung dieser Gemeinde — das Ruhrgebiet — wirkenden Einfluß beweist.

Man kann die „Beiträge zur Duisburger Theatergeschichte" einerseits als Dokumentation des Ringens um die Lösung der Probleme des Theaterlebens betrachten, andererseits aber in ihnen die programmatische Vorhut gleichsam einer kommenden theatralischen Planung sehen. Beides kommt in den Vorträgen, die bis jetzt ausschließlich zur Grundlage dieser literarischen Veröffentlichung dienten, zum Ausdruck. Und beide Möglichkeiten finden ihre Zusammenfassung in der Hauptfrage, die immer wieder gestellt wird: Soll Duisburg an die Tradition des Operntheaters anknüpfen, das seinerzeit im Austausch und vereint mit der Bochumer Schauspielbühne den einen Pol hochwertiger, im weitesten Sinne dramatischer Manifestationen darstellte, oder soll die Stadt Duisburg neben dem Opernensemble ein eigenes genau so qualifiziertes Schauspielensemble unterhalten?

Schon das erste Bändchen der „Beiträge ..." stellt in diesem Sinne ein Dokument biographischen Wertes dar, einen Akt der Pietät setzend, in dem aus dem Nachlaß des Direktors der Duisburger-Bochumer Bühnen in der Zeit von 1921—1933, Dr. Saladin Schmitt, ein Vortrag veröffentlicht wird, der das Verhältnis Shakespeares zur Bühne beleuchtet.

Saladin Schmitt, dessen Name in den weiteren Vorträgen immer wieder Erwähnung findet, hat für Duisburg die Geltung eines Vorbildes für alle jene, die sich anmaßen

oder die berufen sind, die Geschicke einer kulturell bewußten Bühne zu lenken. Er war epochemachend in der genannten Zeit durch seine vorbildlichen Aufführungszyklen der Werke Shakespeares, Schillers, Kleists, Hebbels, Grillparzers auf dem Gebiet des Schauspiels, genauso aber auf dem Gebiet der Oper durch die Herausstellung des Gesamtwerkes Mozarts oder Richard Wagners.

Die Ausführungen von Saladin Schmitt stellen eine zusammenfassende Shakespeare-Exegese dar, die das Gesamtwerk des großen Briten unter dem Aspekt der Bühnenbezogenheit sowohl der Dramen als auch ihres Autors betrachten. Wie allen Shakespeare-Theorien haftet auch Schmitts Gedanken das Zeichen hypothetischer Irrationalität an, obwohl sie durch eine geniale Unbedingtheit ihrer Aussageweise, die an Nietzsches berühmte Theorie von der Geburt der Tragödie erinnert, an Überzeugungskraft zu gewinnen vermögen — sogar dort, wo Shakespeares Charakterdrama, dem rhetorisch-kultischen Drama der Griechen gegenübergestellt, als Ausfluß einer Verdrängung des komödiantischen Spieltriebes auf das Gebiet der Schriftstellerei im Sinne Alfred Adlers, des weniger berühmten Kollegen Sigmund Freuds, aufgefaßt wird.

In der zweiten Folge der Beiträge sind drei Vorträge zusammengefaßt, die, von Zur Nedden, von Dr. Karl Bauer, dem Intendanten der Städt. Bühnen Essen, und last not least Erwin Piscator stammend, die Problematik des Duisburger Theaters als topographischen Spezifikums des Theaters unserer Zeit überhaupt erkennen lassen. Alle drei Redner gehen von allgemeinen Überlegungen historischer und praktischer Art aus, um den Standort des Theaters unserer Zeit zu fixieren und kommen von da aus zur Feststellung der Notwendigkeit eines künstlerisch hochwertigen Ensembles. Bekennt sich Bauer rückhaltlos zur zeitlosen Aussagekraft der Oper, so ruft Erwin Piscator, dessen Vortrag seine ungebrochen revolutionäre Grundhaltung widerspiegelt, zum Schluß seiner Ausführungen, die in erfrischender Weise auf alle literarisch gängigen Werte verzichten, mutig aus: „Ich plädiere für das Schauspiel!"

Ein wertvoller Beitrag zur weiteren Diskussion liegt damit vor, die im folgenden Bändchen aus dem Jahre 1954 fortgesetzt wird mit den Gedanken Günther Rennerts über die „Oper, eine Kunstform des Irrealen". Im Mittelpunkt dieses Vortrags finden wir die Ansicht, daß die Oper mit Hilfe der Musik jene Schicht des Irrealen erfasse und darstellen könne, die „Reales und Irreales, Bewußtes und Unbewußtes, Individuelles und Allgemeingültiges einbezieht". Von diesem Standpunkt aus wird das moderne Opernschaffen einer Sichtung unterzogen, wobei sich aus der Vielfalt von „Erscheinungen, Gesichten und Typen" drei Hauptkategorien herausschälen: Ausgehend vom anti-illusionistischen Musiktheater Strawinskys („Geschichte vom Soldaten" und „Renard") entsteht eine Richtung, die das „belehrende, sozialkritische, oft satirisch gefaßte Wort" bevorzugt, wobei die Namen Hindemith („Neues vom Tage") und Kurt Weill genannt werden, während andererseits vom gleichen Ursprung her jene Entwicklungslinie kommt, die „das Komödiantisch-Spielerische betont" und in den Märchenopern Orffs („Die Kluge" u. „Der Mond") treffende Beispiele findet. Die dritte Kategorie sieht Rennert in dem von der Formstrenge einer modern klassizistischen Musik getragenen Opernschaffen, für das Strawinskys „Oedipus Rex" als Beispiel herangezogen wird. Allen drei Richtungen jedoch ist die Abkehr von der individualistischen Psychologistik der „romantischen" Oper gemeinsam, ein Suchen nach objektiver Allgemeingültigkeit als hervorstechendstes Merkmal unseres Zeitgeistes. Aus ihm aber erwächst dem Bühnenpraktiker Rennert die Lösung der szenisch-praktischen Problematik, die das moderne Opernrepertoire stellt, dessen Aufgabe heißt: „... aufrütteln aus der Indifferenz, Erregung, Interesse, Begeisterung schaffen ... Das Irreale der Kunstform Oper, das ihr bester Teil ist, das Gleichnis, das sinnbildhafte Geschehen soll in der Aufführung aktiviert werden und durch sie im Hörer."

Dem Mozartjahr ist das vierte Bändchen gewidmet, das einen Vortrag Hans Joachim Mosers über „Mozart und die menschliche Stimme" zum Inhalt hat und dem festlichen Anlaß gemäß mit den Reproduktionen entzückender Scherenschnitt-Porträts

der ersten Mozart-Sänger ausgestattet ist. Moser rollt vor uns in allgemein-verständlicher Weise die Problematik eines musikwissenschaftlichen Spezialgebietes mit einer Analyse der Stimmführung und Stimm-Charakterisierung in Mozart-Werken auf. Mosers Ausführungen gipfeln in dem Hinweis auf den Primat der „Tongebärde", die bei Mozart erstmalig die ständische Typisierung überwindet zugunsten einer individuellen Charakterisierungskunst, die dennoch allgemein-menschliche Werte auszudrücken vermag.

Um eben diesen Wertakzent menschlicher Provenienz geht es auch Zur Nedden, wenn er mit Begeisterung erweckender Anteilnahme den „Ungarischen Faust": „Die Tragödie des Menschen" von Imre Madach interpretiert und zu Goethes Hauptwerk in Beziehung setzt. Er gibt damit ein Beispiel zeitenüberwindender Aktualität allgemein gültigen Dramenschaffens, das dem Theater die immerwährende Verantwortung überträgt: speculum vitae zu sein; eine Verantwortung, der es in seiner zweieinhalbtausendjährigen abendländischen Geschichte durch seine dauerhaft „geprägte Form, die lebend sich entwickelt" immer wieder gerecht werden konnte. Unter eben diesem Motto hatte Zur Nedden in einem Vortrag, der im oben erwähnten zweiten Bändchen der vorliegenden Beiträge wiedergegeben ist, die grundlegenden Elemente des Theaters und ihre Entwicklung kurz dargestellt.

DIE BAROCKOPER IN HAMBURG

Von Heinz Kindermann

(Zum gleichnamigen Werk von Hellmuth Christian Wolff, 2 Bände, 392 und 212 Seiten, mit 38 Abbildungen, Möseler Verlag, Wolfenbüttel 1957.)

Es ist ein großes Verdienst von Verfasser und Verlag, mit diesem umfassenden Werk die theater- und musikgeschichtliche Position der Hamburger Barock-Oper (1678—1738) gültig umrissen zu haben. Dies war deshalb so nötig, weil sich die Hamburger Barock-Oper von all den höfischen Barock-Opern des deutschen Sprachgebietes dadurch abhebt, daß sie ein soziologisch anders geartetes Erhalter- und Publikums-Phänomen zur Voraussetzung hat: sie verwirklicht im theatralischen Bereich ein ausgesprochenes Bürger-Barock und bezieht ebendeshalb sehr selbständig entwickelte volkstümliche Elemente ein. Hellmuth Christian Wolff ist Musikhistoriker. Sein Hauptanliegen ist infolgedessen begreiflicherweise die musikalische Eigenart und Gestaltungsweise der in Hamburg erstaufgeführten Werke, so daß im Textband (I.) zwei Fünftel des Umfangs den Fragen der musikalischen Entwicklungsstufen gewidmet sind, die diese Hamburger Opern durchlaufen. Die Darlegungen sind aber so klar ausgefallen und so wenig mit rein musikhistorischer Terminologie belastet, daß auch der Theaterhistoriker sie verstehen, mehr noch: bedeutsamen Gewinn aus ihnen ziehen kann. Von den unter Nachwirkung von Heinrich Schütz entstandenen, von kontrapunktischer Stimmführung ausgehenden Versuchen Adam Strungks (1680) führt hier der Weg zu den Opern von Johann Wolfgang Franck und von Kusser (dessen großer Einfluß auf die Hamburger Oper gebührend gewürdigt wird) vor allem zu Reinhard Keiser, der sehr ausführlich behandelt und dabei mit den Anfängen von Händel verglichen wird. Den Abschluß des musikalischen Teiles bilden sodann die Struktur-Analysen der Opern von Johann Mattheson, von Christoph Graupner und natürlich von Georg Philipp Telemann, mit dem ja die große Zeit der Hamburger Barockoper abschließt. Der II. Band enthält sodann über vierzig Notenbeispiele zu diesem musikhistorischen Teil.

Bevor Wolff jedoch mit seinen musikhistorischen Untersuchungen beginnt, analysiert er sehr ausführlich, auf fast 170 Seiten, den Stil der Hamburger Operntexte. Er geht dabei nach Gattungen vor, so daß zuerst die biblischen Opern (u. a. die Libretti von Postel), sodann die tragischen Opern, weiters die Komödien-Bearbeitungen und schließlich die Lokalsingspiele, diese mit besonderer Berücksichtigung des Einflusses, den das Théâtre de la Foire auf die Hamburger Jahrmarktszenen genommen hat, analysiert werden. Für den Theaterhistoriker sind von besonderer Bedeutung zwei Abschnitte, die — noch im Rahmen der Untersuchungen über den Stil der Operntexte — angefügt werden. Der eine befaßt sich mit der komischen Person in der Hamburger Barock-Oper. Seine immer wieder wechselnde Gestalt, seine Herkunft von englischen Vorbildern, die in ihr steckenden satirischen und parodistischen Elemente, der „materialistische Charakter" der komischen Person, die erotischen, die tölpelhaften Züge, die Stimmkomik, die Dialekt-Komik, „die komische Person als Instrumentist und Tänzer", Kostüm und Maske, Verkleidung und Mißgestalt, Zusammenhang mit den Straßenrufen, die Anreden an das Publikum und viele andere Fragen der komischen Person im Bereich der Hamburger Barock-Oper werden hier aufgerollt. Ebenso ausführlich aber werden die Volksszenen behandelt, die mit das Eigenste dieses Bürger-Barock zum Ausdruck bringen. Auch das Ballett und die Ballettoper, soweit sie in Hamburg zur Geltung kamen, wurden in einem gesonderten Abschnitt behandelt.

Den Abschluß des ersten Bandes aber bildet der für den Theaterhistoriker besonders wichtige Abschnitt: „Bühne und Darstellung". Er ergänzt in vieler Hinsicht, was Willi Flemming in der Einführung zum Band: „Oper" der Reihe: „Barockdrama" in der vom Verfasser dieser Rez. herausgegebenen Sammlung: „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen" über die theatralische Gestaltung der deutschen Barockoper ausgeführt hatte. Vor allem werden nun durch Wolffs einschlägige Untersuchungen die Grenzlinien des Bürgerbarock noch deutlicher als bisher sichtbar. Im einzelnen befaßt sich dieser Schluß-Abschnitt mit der Gestalt des Hamburger Opernhauses und seiner Bühne, mit ihrer zentralperspektivischen Kulissenanlage, mit all den Vorrichtungen für die vielen, hier benötigten raschen Verwandlungen, mit der Eigenart besonders auch der „großen Machina", mit allen anderen szenischen Mitteln zur Veranschaulichung des Unwirklichen in Szene und Darstellung, mit den Flugvorrichtungen usf. Die erhalten gebliebenen Textillustrationen zu den Libretti werden auf ihre Quellenfähigkeit hin überprüft. Mit großer Liebe behandelt Wolff auch den wichtigen Anteil von Harms an den Dekorationen der Hamburger Barock-Oper. Der Einfluß der Wanderbühnen auf den Spielstil der Darsteller wird erläutert; und schließlich werden die Kostüme — soweit man sie aus szenischen Bemerkungen und Illustrationen rekonstruieren kann — geschildert.

Ein ausgiebiges Literaturverzeichnis, ein Verzeichnis der Abbildungen, ein Verzeichnis der behandelten Opern und ein Namenregister schließen den Textteil ab. Beigefügt sind jedoch auch überaus instruktive Illustrationen, darunter viele Handzeichnungen von Harms und von Johann Joachim Pfeiffer.

So ist hier ein ebenso notwendiges wie aufschlußreiches Werk entstanden, das guten Einblick gewährt in die werdende Selbständigkeit der deutschen Oper, in die Strukturwandlungen, die dabei textlich, musikalisch, szenisch und darstellerisch vorgehen. Ein bisher oft unterschätzter Teil der deutschen Theatergeschichte wurde damit in helles Licht gerückt. Man wird bei Erörterung des deutschen Barocktheaters daran so wenig vorbeigehen können wie bei Behandlung der europäischen Operngeschichte.

Norbert Fürst, Grillparzer auf der Bühne. Manutiuspresse, Wien und München, 1958, 287 S. und 17 Bilder.

Der aus Wien stammende, jetzt an der Universität in Bloomington (Indiana) wirkende Verfasser hat den kühnen Versuch unternommen, eine Bühnengeschichte Grillparzers zu schreiben. Er fügt als Untertitel hinzu: „Eine fragmentarische Geschichte". Das ist bescheiden und voll der Erkenntnis der fast unausschöpfbaren Materialien, vor allem der Ungleichartigkeit ihrer Dichte gesagt. Es wäre eine Lebensarbeit, auch nur die Bühnengeschichte Grillparzers auf dem deutschsprachigen Theater lückenlos darstellen zu wollen. Ebenso lockend wäre es freilich, die Frage aufzurollen, bei welchen anderen Völkern und wenn ja, zu welchen Zeiten der größte österreichische Dramatiker auf die Bühne kam. Da gäbe es — bis nach Finnland hin — manche seltsame Entdeckung zu machen — von den slawischen Völkern gar nicht zu reden.

In der Einleitung entwirft Fürst gewissermaßen die Kurven, in denen sich Grillparzers Theaterintensität bewegte. Sodann aber folgt in großen Zügen die Bühnengeschichte jedes einzelnen Grillparzerdramas — von der Uraufführung bis zur Gegenwart. Daß Wiener Aufführungen dabei bevorzugt wurden, versteht sich. In jedem Fall wird zuerst eine knappe Dramenanalyse vorangestellt, die freilich so gehalten ist, daß sodann die Aufführungscharakteristiken unmittelbar dabei einsetzen können. Da geht es etwa bei der „Sappho" von Sophie Schröder bis zur großen Zeit von Else Wohlgemuth und nun zu Liselotte Schreiner. Für die Aufführung vom „Goldenen Vließ" werden auch auswärtige Zeugnisse beigebracht, etwa Clara Ziegler als Medea oder Agnes Straub in der gleichen Rolle. Auch für den „Ottokar" werden die Versuche, ihn in Deutschland einzubürgern, mitcharakterisiert. Fürst gliedert jedesmal sehr klug die bezeichnendsten Kritiken ein, so daß das unmittelbare Echo spürbar bleibt. Derart also führt er die Entwicklungsstufen weiter bis zu jenem Bruch, von dem her Grillparzer, enttäuscht durch den Mißerfolg von „Weh dem der lügt", nichts mehr bei Lebzeiten aufführen läßt. Wie ein schwermütiger Epilog klingen die Berichte über die Alterswerke, darunter so meisterliche wie „Libussa" und „Bruderzwist", die spät erst ihre großen Erfolge, bis heute noch, erringen konnten, und deren theatralische Saat übermorgen gewiß noch viel reicher aufgehen wird. Ein klug disponiertes Schlußkapital charakterisiert das Verhalten der einzelnen Theaterepochen zu Grillparzer — ebenfalls wieder bis zum heutigen Tag geführt.

Es geht hier um ein sehr lebendiges und zugleich sehr lehrreiches Buch, womit gemeint ist, daß es lehrreich nicht nur für Germanisten und Theaterhistoriker aller Art wäre, sondern gerade auch für Theaterdirektoren, Regisseure und Dramaturgen . . .

H. K.

EIN BILDERBUCH DER SPASSMACHER

Von Heinz Kindermann (Wien)

(Zu Harlekin. Bilderbuch der Spaßmacher. Bildtexte und Nachwort von Siegfried Melchinger, herausgegeben von Willy Jäggi, Basel, Basilius-Presse, 1959, 158 Großquartseiten, darunter zirka 75 ganzseitige Illustrationen.)

Das Buch könnte auch den Titel tragen: „Der unsterbliche Harlekin". Denn es geht aus von der 1737 vollzogenen Verbrennung des Harlekin durch die Neuberin — und vom Trotzdem seines Weiterlebens bis in unsere Tage. Die Verfasser suchen die komische Person überall dort auf, wo sie heute noch lebt: im Theater, im Zirkus,

im Ballett, in der Pantomime. Da und dort werden den zumeist mit großem künstlerischem Einfühlungsvermögen ausgewählten Photos Reproduktionen aus einschlägigen Werken der bildenden Kunst beigefügt. Da begegnen wir Grock in viererlei Gestalt, oder Moretti, dem meisterlichen Komiker des Piccolo Teatro, in seiner Kapitalrolle in Goldonis „Diener zweier Herren" mit seiner ausdrucksstarken Maske; wir werden erinnert an Carusos Bajazzo und an Erwin Bredow in Henzes Ballett „Jack Pudding". Popoff, der Clown des russischen Staatszirkus, tritt uns in einem seiner Kunststücke entgegen und Ginsberg als Volksteufel im Salzburger „Jedermann". Die Wandlungen des Komikers Chaplin werden uns der Mimik und Gebärde, dem Kostüm und der Maske nach ebenso nahegebracht wie der Kasper des Hohensteiner Puppenspiels. Heinz Rühmann sehen wir in „Warten auf Godot"; Otto Reuter und Masina, Pallenberg, der italienische Filmkomiker Totò, Barrault als Pierrot, die Rivels, Hermann Thimig als immer noch unvergessener Zitternadel in Raimunds „Unheilbringender Krone", englische und amerikanische Komiker, Erich Kunz von der Wiener Staatsoper, der unübertroffene Papageno, Karl Valentin und Liesl Karlstadt als Musikclowns und im „Firmling", Marcel Marceau, der Meister der erneuerten Pantomime, Sir Laurence Olivier in John Osbornes „The Entertainer", Jean Vilar in Molières „Don Juan", eine Szene aus Becketts „Endspiel", Erich Ponto als Narr in „Was ihr wollt" und viele andere Repräsentanten der komischen Person in unserer Zeit treten da in höchst beredten Bildern vor uns hin. Und Siegfried Melchinger findet für jeden von ihnen das treffend charakterisierende Wort. Zum Abschluß des Buches versucht Melchinger etwas ästhetisch Gemeinsames und historisch Einbegleitendes über die in allen Zeiten gleich gültige „Welt und Macht der Spaßmacher" zu sagen. Es ist ein erster Umriß, zu dem noch viel hinzuzufügen wäre. Aber als besinnlicher Epilog ist das Vorgebrachte sehr wohl überlegt. Auch werden Reproduktionen, diesmal aus historischen Quellen, beigegeben: und auch sie sind gut gewählt. Eine freilich fehlt unbegreiflicherweise. War nicht die größte Tat auf diesem Gebiet im deutschen Sprachgebiet Stranitzkys Hanswurst-Schöpfung, diese höchst originelle Schauspielertat, die zum eigentlichen Widersacher der Gottsched und Neuberin wurde und die welterobernde Entwicklung des Altwiener Volkstheaters bis zu Raimund und Nestroy hin erst ermöglichte? Es gibt so bezaubernde Bilder des Hanswurst, daß eines davon hier unbedingt eingefügt werden sollte, falls es zu einer Neuauflage kommt.

Ansonsten aber wird dieses absichtlich ganz unsystematische, auch in seiner mehrspaltigen Druckanordnung köstliche Buch vielen Freunden des komischen Theaters Freude bereiten. Für den Theaterhistoriker aber ist es eine wichtige Bilderquelle.

ZUM FRAGENKREIS: BÜHNENAUSSPRACHE

Von Margret Dietrich (Wien)

(Siebs, Deutsche Hochsprache: Bühnenaussprache. Walter de Gruyter, Berlin 1957.)

Das Grundwerk von Siebs ist nunmehr in 16., neubearbeiteter Auflage erschienen, herausgegeben von Helmut de Boor und Paul Diels.

Das dünne Bändchen, das 1898 unter dem Titel „Deutsche Bühnenaussprache" zum erstenmal erschien und seither immer wieder bearbeitet (zuletzt 1933) schon mehrere Generationen von Schauspielern, Rednern, Lehrern und aller um die Sprache und das Sprechen Beflissenen begleitete, ist nunmehr auf 352 Seiten angewachsen. Nach wie vor dient das Werk den Zielen, die Siebs (gemeinsam mit dem Wiener Anglisten Karl Luick, dem Leipziger Germanisten E. Sievers und seinerzeit bedeutenden Schau-

spielintendanten) ihm gesteckt hat: eine verbindliche Aussprache der hochdeutschen Gemeinsprache zu umreißen, Wegweiser für das Bemühen zu sein, die deutsche Sprache rein zu sprechen.

Die neue Ausgabe, die unter Mitarbeit eines umfassenden Kreises von Fachleuten aus Deutschland, Österreich und der Schweiz zustande gekommen ist, unterscheidet sich methodisch dadurch vor allem von den früheren, daß an Stelle der bisherigen von Sievers=Luick=Siebs ausgearbeiteten Lautschrift nunmehr die internationale Lautschrift verwendet worden ist.

Die Aussprache der Fremdwörter ist einer Revision unterzogen worden angesichts des lebendigen Sprachgebrauchs, wobei landschaftliche Großraumdifferenzen in der Aussprache berücksichtigt, wenn auch nicht besonders gekennzeichnet wurden.

Bemerkenswert ist die Anerkennung des Zäpfchen=r als hochsprachlicher Laut; ebenfalls das Abweichen von der früheren ausschließlichen strengen Forderung des harten Vokaleinsatzes (Sprengeinsatz bei anlautenden Vokalen), wobei man nun endgültig schlucken muß, daß manche Fremdwörter, deren Etymologien ganz gut wären, durch die Aussprache im Bewußtsein zu erhalten, nunmehr — der Regel — nicht dem Gebrauch nach — neue Freiheiten genießen, die die Wörter dem Sprachverständnis nun vollständig entziehen; wie z. B. A=biturient, I=nitialen, Pe=reat usw. Wohltätig wirkt sich natürlich die Erweichung der früher strengen Regel aus bei Worten wie: wohlan, hinauf, herab, voran, voraus, bei denen der praktische Sprachgebrauch kaum noch die Tendenz zur Bewußthaltung von Zusammensetzungen unterstützen kann, so bedauerlich dieser Vorgang natürlich vom Sprachverständnis her gesehen auch ist.

Während ein Inhaltsverzeichnis fehlt, sind Wörterverzeichnis (S. 99—233) und vor allem Namenverzeichnis (S. 243—253) enorm angeschwollen. In beide Verzeichnisse, vor allem aber in das Namenverzeichnis, ist viel Überflüssiges, weil entweder Selbstverständliches oder Ausgefallenes aufgenommen. Der „Siebs" wird auch weiterhin der unumgängliche Lehrer der allgemeinen deutschen Hochsprache sein — unentbehrlich für Schauspieler, Lehrer, Ausländer, die Deutsch einwandfrei — d. h. mundartfrei — erlernen wollen.

ANZEIGEN

DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT hat im Zusammenwirken mit der Deutschen Bibliothek in Frankfurt am Main ein Archiv für wertvolle wissenschaftliche Manuskripte eingerichtet, die aus finanziellen Gründen nicht oder nur auszugsweise gedruckt werden können. Das Archiv will diese Manuskripte für die Forschung erhalten und durch bibliographische Anzeige sowie durch Ausleihe zugänglich machen. (Archiv ungedruckter wissenschaftlicher Schriften bei der Deutschen Bibliothek, Frankfurt am Main, Untermainkai 14.)

Zur Aufnahme in das Archiv sind vorgesehen:

1. Arbeiten, die der Deutschen Forschungsgemeinschaft vorgelegen haben und von ihr als wissenschaftliche Leistungen anerkannt worden sind, deren Druck aber nicht finanziert werden kann, weil ihre Thematik einen allzu begrenzten Kreis von Spezialisten interessieren würde.
2. Arbeiten — auch fremdsprachige —, die wegen ihres Umfanges nur auszugsweise in einer wissenschaftlichen Zeitschrift gedruckt werden können.
3. Materialsammlungen zu bereits gedruckten wissenschaftlichen Arbeiten.

4. Manuskripte, die auf wissenschaftlichen Kongressen nur auszugsweise vorgetragen und in Kongreßberichten nur gekürzt veröffentlicht werden konnten.
5. Sonstige Arbeiten, deren Aufnahme dem Archiv von anerkannten wissenschaftlichen Verlegern oder Forschern empfohlen wird und die in das Archiv aufzunehmen der Deutschen Bibliothek tunlich erscheint.

Dissertationen und Habilitationsschriften sind nicht zur Aufnahme in das Archiv vorgesehen, da sie im „Jahresverzeichnis der deutschen Hochschulschriften" angezeigt werden.

Die Anträge können von den Autoren selbst bzw. mit deren Einwilligung von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, den Redaktionen wissenschaftlicher Zeitschriften oder von wissenschaftlichen Verlegern und Forschern gestellt werden.

Das Archiv benötigt jeweils zwei broschierte oder gebundene Exemplare der Arbeit — eines für die Archivierung, eines für die Ausleihe — im Format DIN A 4 und einseitig mit Schreibmaschine geschrieben. Ein Exemplar kann als Durchschlag (ausnahmsweise auch als Mikrofilm) geliefert werden. Außerdem ist ein Kurzreferat in Stichworten (bis zu fünf Schreibmaschinenzeilen) über Problem und Ziel der Arbeit erwünscht, das als Vorlage für eine Bibliographie raisonnée dienen kann.

Die eingereichten Arbeiten werden bibliographisch angezeigt: durch die Veröffentlichung der Titel und einer kurzen Inhaltsangabe zunächst im Wöchentlichen Verzeichnis der Deutschen Bibliothek, später in einer eigenen, regelmäßig erscheinenden Bibliographie raisonnée und, soweit möglich, auch in den Literaturübersichten der Fachzeitschriften.

Kosten erwachsen dem Verfasser aus der Archivierung und Anzeige seiner Arbeit nicht; das Recht, sie im Falle nachträglicher Drucklegung aus dem Archiv zurückzuziehen, bleibt ihm gesichert. Das Urheberrecht des Verfassers ist ebenso wie bei gedruckten Schriften geschützt.

ENGLISCHE BEMÜHUNGEN UM EIN THEATERMUSEUM. Seit August 1955 existiert in England eine „British Theatre Museum Association", deren Ziel ist, ein Theatermuseum zu schaffen für die zahlreichen und wertvollen Bestände, die teilweise bisher schon gesammelt sind, zu deren Sammlung anderseits durch die genannte Institution aufgerufen wird. Es soll sich hierbei hauptsächlich um Dokumente und Forschungsobjekte zur englischen Theatergeschichte handeln.

Mr. Ifan Kyrle Fletcher, der stellvertretende Vorsitzende der Association teilte letzthin mit, daß diesem Bestreben zufolge seit der Gründung der Association schon bedeutsame Erfolge erzielt wurden. So konnte bereits das gesamte Henry Irving Archiv in die Verwaltung der Association übernommen werden; dieses umfaßt die komplette Sammlung von Briefen und Dokumenten Sir Henry Irvings aus der Zeit von 1855—1905.

Die Association richtet nunmehr erneut einen Aufruf an alle privaten Sammler, sie möchten ihre Bestände dem zu schaffenden Theatermuseum zur Verfügung stellen und so zur Bildung eines lückenlosen Theaterarchivs beitragen. Für dieses Archiv allerdings müßte eine würdige Heimstätte gefunden werden und für diese Heimstätte zu sorgen soll das Anliegen der „British Theatre Museum Association" (Hon. Press Officer: Michael Hardwick, 12 Cavendish Place, London W 1) in der nächsten Zeit sein.

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Das Porträt

Manfred Hausmann. Von Hermann Wanderscheck (Berlin) 78
Selbstbekenntnisse. Von Manfred Hausmann (Bremen) 79

Schatztruhe

Angelo Ingegneris Traktat: „Über die Kunst Bühnenstücke darzustellen". Mitgeteilt von Heinz Kindermann (Wien) 81

Besprechungen

„Duisburger Theatergeschichte", hgg. von O. C. A. Zur Nedden (O. M. Färber) 89
Hellmuth Christian Wolff, Die Barockoper in Hamburg (H. Kindermann) 91
Norbert Fürst, Grillparzer auf der Bühne. Eine fragmentarische Geschichte (H. Kindermann) 93
Harlekin. Bilderbuch der Spaßmacher von Willy Jäggi und Siegfried Melchinger (H. Kindermann) 93
Siebs, Deutsche Hochsprache: Bühnenaussprache (M. Dietrich) 94
Anzeigen 95

DIE MITARBEITER VON HEFT 1

Dr. Otto Michael Färber, Wien, VIII., Pfeilgasse 7.
Dr. Manfred Hausmann, Bremen-Rönnebeck, Dyllenhoff.
Univ.-Prof. Dr. Filip Kalan Kumbatovič, Ljubljana, Bogisiceva 3.
Univ.-Prof. Dr. Raymond Lebègue, Paris, Sorbonne.
Dr. Günter Schöne, München 22, Galeriestraße 4a.
Dr. Konrad Schrögendorfer, Archivar des Burgtheaters, Wien.
Prof. Intendant Oscar Fritz Schuh, Köln, Bergisch-Gladbach, Amselweg 7.
Dr. Hermann Wanderscheck, Berlin-Charlottenburg 9, Westendallee 122.

Goethe

ZWÖLF AQUARELLE

Mit einleitendem Text herausgegeben von Gerhard Femmel

43 Seiten, 12 Farbtafeln, Quart (Querformat), Leinen DM 22.50

Aus der ungeheuren Vielseitigkeit von Goethes Schaffen wird hier ein bisher noch wenig beachtetes Gebiet erhellt, das uns Goethes künstlerische Leistung als Aquarellmaler vor Augen führt. An Hand von zwölf hier zum Teil erstmalig veröffentlichten Landschaftsaquarellen, die im Lichtdruckverfahren so originalgetreu wie möglich wiedergegeben sind, unternimmt der Verfasser eine biographische und kunsthistorische Würdigung des Aquarellisten Goethe, die nicht nur dem Goetheforscher, dem Literatur- und Kunstwissenschaftler, sondern vor allem auch dem großen Kreis der Goethefreunde zugedacht ist.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN

GESELLSCHAFT ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN DER TONKUNST IN ÖSTERREICH

BERICHT ÜBER DEN INTERNATIONALEN MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN KONGRESS IN WIEN MOZARTJAHR 1956

3. bis 9. Juni

Herausgegeben von Erich Schenk

LXIV, 804 Seiten, 23 Tafeln. Zahlreiche Notenbeispiele
Großoktav, 1958. Broschiert S 348.—, DM 58. —

Der Band enthält 132 Vorträge, die von 131 Rednern aus 26 Ländern der ganzen Welt im Rahmen des internationalen musikwissenschaftlichen Kongresses im Juni 1956 in Wien gehalten wurden. Die Themen umfassen alle Gebiete der Musikwissenschaft: Musikgeschichte mit besonderer Berücksichtigung von Mozarts Leben, Werk und geistiger Umwelt, Musikbibliographie und musikalische Paläographie, Editionswesen und Aufführungspraxis, Vergleichende Musikwissenschaft, Musikpsychologie und Musikästhetik sowie Musiksoziologie. Die Beiträge sind in den Originalsprachen der Referate (Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch, Russisch) wiedergegeben und durch zahlreiche Abbildungen und Notenbeispiele bereichert.

EUDO C. MASON

RILKE UND GOETHE

128 Seiten, Oktav, 1958, Engl. brosch. DM 9.80

Rilkes Auseinandersetzung mit Goethe war auch eine Auseinandersetzung mit sich selbst. Versteckte Spuren intensiver Beschäftigung mit Goethe sind überall in seinem späteren Werk zu erkennen, bis in den Wortschatz und in den Rhythmus hinein. Auf dieser Erkennntnis aufbauend, kann der Verfasser — Ordinarius für Germanistik an der Universität Edinburgh und bekannter Rilkeforscher — durch den Vergleich mit Goethe viel Neues, zum Teil Überraschendes zu fast allen Rilke-Problemen sowie über Rilkes Gesamterscheinung aussagen.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN